GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST

VON

JACOB BURCKHARDT, WILHELM LÜBKE

UND

CORNELIUS GURLITT

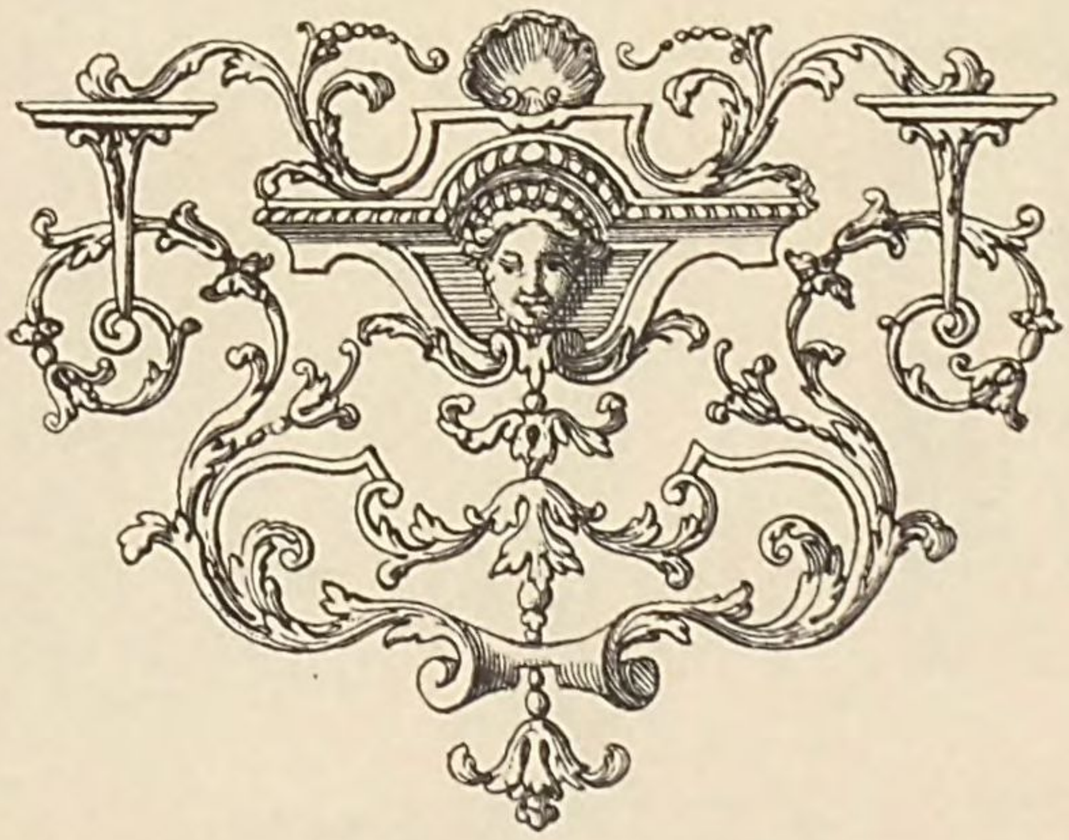
FÜNFTER BAND.

GESCHICHTE DES BAROCKSTILES, DES ROCOCO UND DES KLASSICISMUS.

II. ABTHEILUNG. ERSTER THEIL.

BELGIEN, HOLLAND, FRANKREICH, ENGLAND

VON CORNELIUS GURLITT.



STUTTGART

VERLAG VON EBNER & SEUBERT

(PAUL NEFF)

1888

GESCHICHTE

DES

BAROCKSTILES

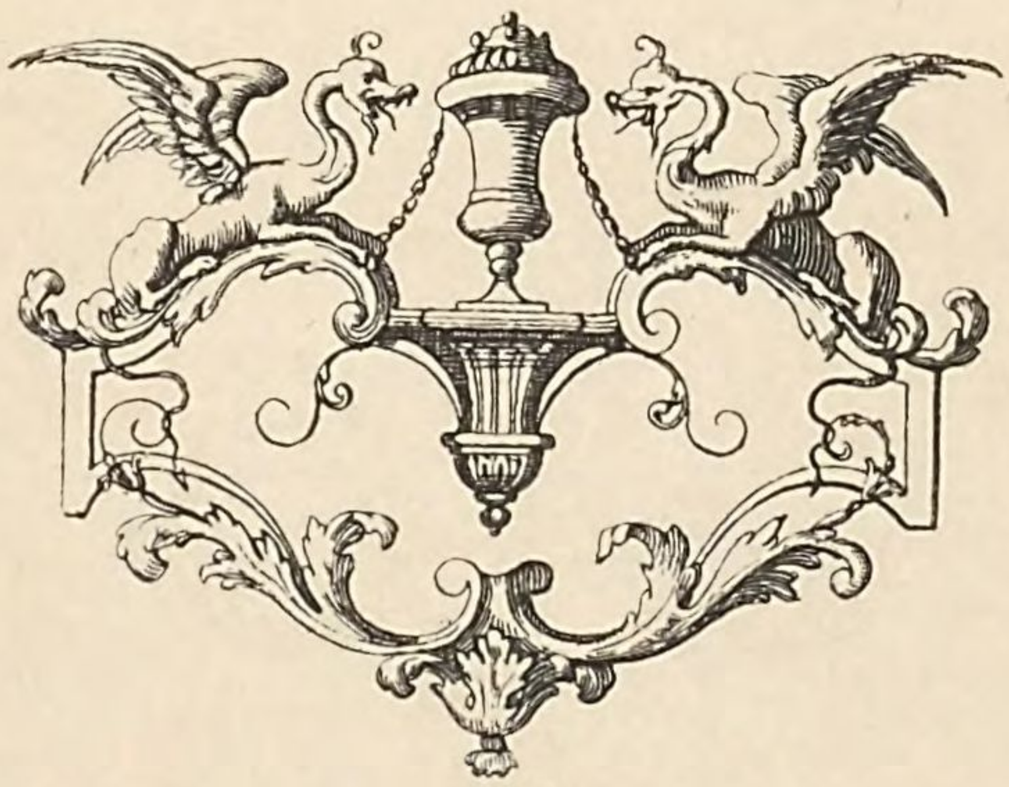
DES ROCOCO UND DES KLASSICISMUS

IN BELGIEN, HOLLAND, FRANKREICH, ENGLAND

VON

CORNELIUS GURLITT

MIT 125 ILLUSTRATIONEN UND ZAHLREICHEN ZIERLEISTEN,
VIGNETTEN UND INITIALEN.



STUTTGART

VERLAG VON EBNER & SEUBERT

(PAUL NEFF)

1888

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart.

GESCHICHTE DES BAROCKSTILES

DES ROCOCO UND DES KLASSICISMUS

IN

BELGIEN, HOLLAND, FRANKREICH, ENGLAND.

INHALTS-VERZEICHNISS.

ERSTES BUCH.

DIE NIEDERLANDE IM XVII. JAHRHUNDERT.

Erſtes Kapitel. Der belgiſche Barockſtil 1
Zweites Kapitel. Der holländiſche Klaſſicismus 40

ZWEITES BUCH.

FRANKREICH.

Erſtes Kapitel. Die franzöſiſche Spätrenaiſſance 53
Zweites Kapitel. Poussin und Lebrun 112
Drittes Kapitel. Die Louvre-Façade und die Bauakademie 138
Viertes Kapitel. Jules Hardouin-Mansart 170
Fünftes Kapitel. Der franzöſiſche Gartenbau 197
Sechſtes Kapitel. Das Rococo 207
Siebentes Kapitel. Die Wiederkehr des Klaſſicismus 280

DRITTES BUCH.

ENGLAND.

Erſtes Kapitel. Inigo Jones 311
Zweites Kapitel. Wren und Vanbrough 332
Drittes Kapitel. Der palladianiſche Klaſſicismus 371

VERZEICHNISS

DER

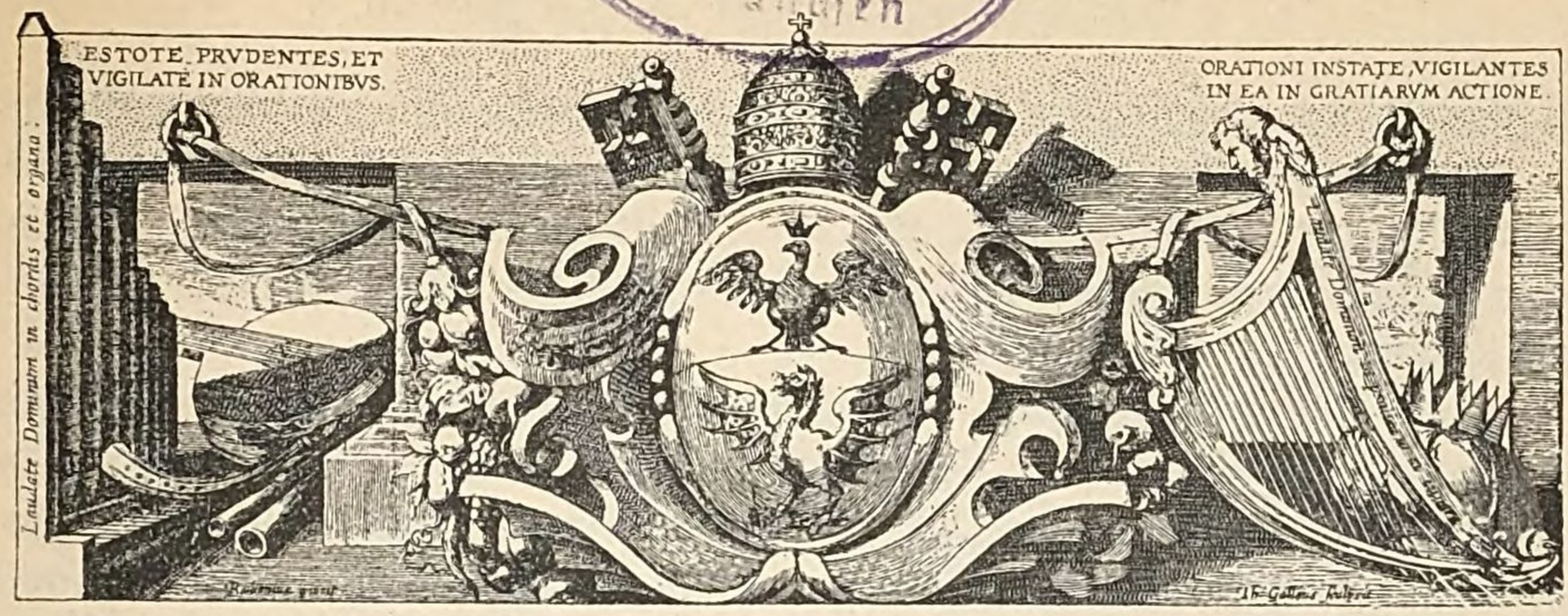
ILLUSTRATIONEN.

Fig. 1. Palais Granvella zu Brüſſel. Hofanſicht.
» 2. Auguſtinerkirche, jetzt Hauptpoſt zu Brüſſel. Façade.
» 3. Spann'ſches Deurken zu Brüſſel, rue aux Laines.
» 4. Jeſuitenkirche zu Antwerpen. Verkleinerte Nachbildung des Originalplanes.
» 5. Jeſuitenkirche zu Antwerpen. Façade.
» 6. St. Peter zu Gent. Grundriß.
» 7. Thor zu Rubens' Garten zu Antwerpen.
» 8. Gartenhaus Rubens' zu Antwerpen.
» 9. Jeſuitenkirche zu Löwen. Façade.
» 10. Jeſuitenkirche zu Löwen. Detail der Langhaus-Arkaden.
» 11. Beguinenkirche zu Brüſſel. Grundriß.
» 12. Beguinenkirche zu Brüſſel. Façade.
» 13. Notre Dame d'Hanswyk zu Mecheln. Grundriß.
» 14. Abteikirche zu Averbode. Grundriß.
» 15. Zunfthäuſer zu Brüſſel: La Louve, le Sac, la Brouette.
» 16. Rathhaus zu Amſterdam. Façade.
» 17. Rathhaus zu Amſterdam. Bürgerſaal.
» 18. Trippenhuis zu Amſterdam.
» 19. Palais Luxembourg zu Paris. Schnitt durch den Hauptflügel.
» 20. Palais Luxembourg zu Paris. Grundriß.
» 21. Bethaus zu Charenton. Grundriß.
» 22. Kirche der Sorbonne zu Paris.
» 23. Kirche der Sorbonne zu Paris. Grundriß.
» 24. Schloß Vaux-le-Vicomte. Hofanſicht.
» 25. Schloß Vaux-le-Vicomte. Grundriß des Erdgeſchoſſes.
» 26. Hôtel de Lyonne zu Paris. Grundriß des Erdgeſchoſſes.
» 27. Hôtel Lambert de Thorigny zu Paris. Hofanſicht.
» 28. Schloß zu Versailles. Gartenanſicht von 1674.
» 29. Schloß zu Versailles. Grundriß des Hauptgeſchoſſes.
» 30. Kirche des Hoſpitales de la Salpétière.
» 31. Opernhaus in den Tuilerien zu Paris.
» 32. Hôtel Chevreuse zu Paris. Grundriß des Erdgeſchoſſes.
» 33. Schloß Maisons-sur-Seine. Hofanſicht.

Fig. 34. Schloß Maisons-sur-Seine. Vorhaus.
» 35. Abtei Val de Grace zu Paris. Grundriß.
» 36. Abtei Val de Grace zu Paris. Längsſchnitt.
» 37. Kapelle im Schloſſe Frênes. Längsſchnitt.
» 38. Hôtel Lambert-de-Thorigny zu Paris. Decke der Galerie.
» 39. Schloß zu Versailles. Decke der ehemaligen Geſandten-Treppe.
» 40. Schloß zu Versailles. Galerie des Glaces.
» 41 u. 42. Hôtel de Beauvais zu Paris. Grundriß des Erd- und des Hauptgeſchoſſes.
» 43. Schloß Chantilly. Stallung.
» 44. Louvre zu Paris. Entwurf Lemercier's für die Hauptfaçade.
» 45. Louvre zu Paris. Entwurf Jean Marot's für die Hauptfaçade.
» 46. Bernini's Plan für den Louvre zu Paris. Grundriß.
» 47. Bernini's Plan für die Louvrefaçade.
» 48. Louvre zu Paris. Hauptfaçade.
» 49. Louvre zu Paris. Mittelriſalit der Hauptfaçade.
» 50. Porte St. Denis zu Paris.
» 51. Zeughaus zu Berlin. Jetziger Zuſtand.
» 52. Hôtel de Thiers zu Paris. Hofanſicht.
» 53. Schloß Iſſy bei Paris. Saal.
» 54. Invalidenhôtel zu Paris. Grundriß des Mittelbaues, der Kirche St. Louis des Invalides und des Invalidendomes.
» 55. Schloß zu Versailles, Salle de l'Oeil-de-Boeuf.
» 56. Schloß zu Versailles. Theater Ludwig's XIV.
» 57. Schloß zu Versailles. Innenanſicht der Kapelle.
» 58. Invalidendom zu Paris. Längsſchnitt.
» 59. Invalidendom zu Paris. Anſicht.
» 60. Palais du Gouvernement, Place Carrière, Place Stanislaus und Kathedrale zu Nanzig.
» 61. Querſchnitt durch ein Hôtel nach einem Entwurfe Oppenort's.
» 62. Längsſchnitt durch ein Gartenhaus nach einem Entwurfe Oppenort's.
» 63. Thürbekrönung. Entwurf Oppenort's.
» 64. Hôtel de Puſſort zu Paris. Hofanſicht.
» 65. Hôtel de Laſſay zu Paris. Grundriß des Erdgeſchoſſes.
» 66. Hôtel de Matignon zu Paris. Grundriß des Erdgeſchoſſes.
» 67. Hôtel de Soubise zu Paris. Hofanſicht.
» 68. Hôtel de Villars zu Paris. Innendekoration der Galerie.
» 69. Palais Bourbon zu Paris. Grundriß des Erdgeſchoſſes.
» 70. Palais Bourbon zu Paris. Urſprüngliche Anlage.
» 71. St. Sulpice zu Paris. Entwurf Meiſſonnier's für die Façade.
» 72—74. Haus Bréthous zu Paris. Grundriß des Dachgeſchoſſes und der beiden Hauptgeſchoſſe.
» 75. Haus Bréthous zu Paris. Schnitt durch die Obergeſchoſſe.
» 76. Schloß Fontainebleau. Salle du Conseil.
» 77. Biſchöfliche Reſidenz zu Straßburg. Anſicht gegen die Jll.
» 78. Bischöfliche Reſidenz zu Straßburg.
» 79. Hôtel de Montmorency zu Paris. Hofanſicht.
» 80. Schloß zu Malgrange bei Nanzig. Erſter Entwurf Boffrand's.
» 81. Triumphbogen an Porta S. Gallo zu Florenz.
» 82. Gitterwerk vom Stanislausplatz zu Nanzig.
» 83. S. Sulpice zu Paris, nach dem zweiten Entwurf Servandoni's.

Fig. 84. Aubry's Entwurf zu einem Ehrenplatz für Ludwig XV. zu Paris.
» 85. Contant's Entwurf zu einem Ehrenplatz für Ludwig XV. zu Paris.
» 86. Konkordienplatz zu Paris mit der Madelainenkirche Contant's.
» 87. Garde-meubles zu Paris. Façadentheil.
» 88. Hôtel Dieu zu Lyon.
» 89. Villa der Königin zu Greenwich, Park.
» 90. Jones' Plan zum Schloß Whitehall zu London.
» 91. Schloß Wilton, Wiltshire. Speisesaal.
» 92. Schloß Chatsworth, Derby.
» 93. Pauls-Kathedrale zu London. Wren's erster Entwurf. Grundriß.
» 94. Pauls-Kathedrale zu London. Grundriß.
» 95. Pauls-Kathedrale zu London.
» 96. St. Brides church, Fleetstreet zu London. Grundriß.
» 97. St. Benet church, Thamesstreet zu London. Grundriß.
» 98. St. Benet's Fink church zu London. Grundriß.
» 99. St. Mary's Abchurch zu London. Grundriß.
» 100. St. Stephans church, Walbrook, zu London. Grundriß.
» 101. St. Clement Danes church, Strand zu London. Grundriß.
» 102. St. Clement Danes church zu London. Schnitt durch den Chor.
» 103. St. Dunstans church in the East zu London. Thurm.
» 104. St. Mary-le-Bow, Cheapside zu London. Thurm.
» 105. St. Bride's church, Fleetstreet zu London. Thurm.
» 106. Hoſpital zu Greenwich. Grundriß.
» 107. Hoſpital zu Greenwich.
» 108. Queen's College zu Oxford. Thor.
» 109. Howard-Castle, Yorkshire. Grundriß.
» 110. Howard-Castle, Yorkshire. Querschnitt.
» 111. Blenheim castle, Oxford. Grundriß.
» 112. Blenheim castle, Oxford. Uebersicht.
» 113. Blenheim castle, Oxford. Anficht vom Garten aus.
» 114. Blenheim castle, Oxford. Vorhaus.
» 115. Schloßentwurf Vanbrough's.
» 116. Douglas castle. Anficht.
» 117. Douglas castle. Grundriß.
» 118. St. Mary le Strand zu London. Anficht und Grundriß.
» 119. Radcliffe-Bibliothek zu Oxford.
» 120. Schloß Holkham, Norfolkshire.
» 121. Schloß Holkham, Norfolkshire. Grundriß.
» 122. Stadthalle zu York.
» 123. Brücke im Park zu Wilton, Wiltshire.
» 124. Abercornhouse zu Duddingstone. Anficht und Grundriß.
» 125. Kamin nach J. Ware.

Bayerische
Staatsbibliothek
München



I. BUCH.

DIE NIEDERLANDE IM XVII. JAHRHUNDERT.

I. KAPITEL.

Der Belgische Barockstil.

Als Kaiſer Karl V., entſchloſſen der Herrſchergewalt zu entſagen, ſich in feierlicher Weiſe von den Niederländiſchen Staaten verabſchiedete und ſeinen Sohn Philipp II. dem Volke als Nachfolger empfahl, ſtützte er ſeinen Arm auf ſeinen geliebten Zögling, Wilhelm, Prinzen von Oranien. Für Philipp aber, der die Geſchäftsſprache der Staaten, das Franzöſiſche, nicht verſtand, ergriff der in Burgund geborne, in Italien gebildete und dem ſpaniſchen Staatswohle dienende Biſchof Antoine Perrenot de Granvella das Wort. Die bei dem politiſchen Vorgange wirkenden Männer deuten ſchon jenen furchtbaren Zwieſpalt an, welcher in der Folgezeit die Niederlande zerreißen ſollte: auf der einen Seite das Germanenthum, die Freiheit des Gedankens, der Proteſtantismus, die Vaterlandsliebe, auf der andern das Romanenthum, der Autoritätenglaube und die jeſuitiſche Weltbürgerſchaft.

Die Niederlande wurden zum Schlachtfelde, auf dem zuerſt der Proteſtantismus ſeine Lebenskraft erhärten ſollte. Das gewaltige Ringen, welches um die Mitte des 16. Jahrhunderts anhob, entbrannte nicht

um das Wohl eines Fürſtenhauſes, ſondern um rein politiſche Güter. Es war ein in die Waffen des Krieges umgeſetzter Geiſteskampf; in ihren Trägern ſollten zwei die alte Weltordnung erſchütternde Gedanken niedergeſchlagen werden: die freie Forſchung und die Völkerindividualität.

Die Niederlande waren ſchon damals von einer national gemiſchten Bevölkerung bewohnt. In den ſüdlichen Provinzen, im Hennegau, in Namur, Lüttich, Theilen von Luxemburg und Brabant, ſaßen die Wallonen, ein Stamm franzöſiſchen Urſprungs, leicht beweglichen Sinnes, ſchnell und gewandt in der Auffaſſung, thatkräftig in der Verfolgung ihrer Ziele, raſch im Urtheil, wie auch raſch zur That. Neben ihnen hatten die Flamänder ihre Wohnſitze, ein Volk deutſcher Geburt, ſchwer und ſtark, langſam im Entſchluß, leidenſchaftlich in der Feſtigkeit des Willens, ernſt und unbeugſam in gefaßten Ueberzeugungen, ſtätig, eigenwillig, ja grob. Weiterhin die Holländer, jenen an Abſtammung und Weſen verwandt, vorſichtige Rechner, gaſtfrei und derb-heiter, erfüllt von ächt deutſcher Art des Gemüthslebens, in humorvoller Breite, nicht in witziger Spitze den Lebensgenuß erkennend, des Meeres Söhne, gewöhnt dem Sturm mit ruhiger Hand und den unendlichen Weiten der See mit ſchweigender Geduld zu begegnen, ein hartes, kaltblütiges, aber feines Werthes vollbewußtes Geſchlecht. Endlich die Frieſen, ernſt und ſchlicht, von hohem Freiheitsſinn und entſchieden ausgebildeter Sonderart. Alle aber waren ſich gleich in ſtarker, in Gruppengemeinſchaften ſich äußernder Selbſtſucht, waren rechthaberiſch, von jenem Zug des germaniſchen Weſens beſeelt, in der Allgemeinheit ein ſelbſtändiges Glied bilden zu wollen und ſtaatlich berechtigte Vielheiten zu ſchaffen. Alle waren geneigt die große Gemeinſchaft dem Wohle der kleinen Sonderheit zu opfern.

Als der Kampf mit der ſpaniſch-katholiſchen Weltmacht begann, war der Proteſtantismus durch die ganzen Niederlande gleichmäßig mächtig geworden, wie überall dort, wo ein ſeßhaftes Bürgerthum in aufblühenden Städten ſich geſunder Entwicklung erfreute. Freiheitsliebe und Trotz war den Einwohnern aller wehrhaften Ortſchaften des Landes gemeinſam. Aber es lag doch ein gewichtiger Unterſchied darin, daß im Norden das nationale Weſen mit in die Waage fiel gegen die Träger des von Philipp II. dem Volke aufgezwungenen Katholicismus. Waren doch die Umſtände, daß in des Königs Staatsrath kein Niederländer ſaß, daß ſpaniſche Truppen das Land beſetzt hielten, daß die Zahl der Bisthümer und mit dieſen die ächt romaniſchen, in deutſchen Ländern nie dauernd heimiſchen Inquiſitionsgerichtshöfe vermehrt wurden, die Veranlaſſung der erſten tiefgehenden Erregung ſelbſt der katholiſchen Volks-

theile; war es doch gerade der in ſeinen weltbürgerlichen Anſchauungen der erdumfaſſenden Macht Spaniens entſprechende Granvella, in welchem die Niederländer den Ausdruck der verhaßten Fremdherrſchaft erkannten; und gab doch dem Geuſenbunde gerade der volksthümliche, ſelbſt noch im bitterſten Ernſt humorvolle Zug von ſeiner Geburtsſtunde an den Strahlenkranz nationaler Vertrauenswürdigkeit.

Die proteſtantiſche Lehre hatte den ungeheuren Vortheil, daß ſie ſich in der Sprache des Volkes zum Volke wendete. Dieſer wog den Nutzen einer geſchloſſenen Kraft im Katholicismus auf. In den wallonischen Provinzen, in Artois und Weſtflandern predigten die Sendboten der damals im höchſten Anſehen ſtehenden Hugenotten. Ueber Emden kamen die Redner, welche Holland für die neue Lehre begeiſterten. Und für dieſe glaubte die blinde Meute zu kämpfen, als ſie vorzugsweiſe in allen deutſchen Provinzen in den Kunſtwerken der Kirchen den Feind des wahren Chriſtenthums zu zerſtören hoffte, — im Bilderſturm den blöden Ausdruck ihres Abſcheues der Heiligenverehrung ſuchend. Das war freilich nicht die Meinung der proteſtantiſchen Führer geweſen. Sie kannten wohl den Werth der Kunſt für jede Art Gottesdienſt. Denn als 1566 die Herzogin Margarethe von Parma völlige Glaubensfreiheit gewährte, begann man alsbald für die neue Lehre neue Gotteshäuſer zu errichten, die freilich mit nicht geringerer Wuth ſchon im folgenden Jahr von den Katholiken zerſtört wurden.

Der germaniſche Norden der Niederlande nahm die Führung im Vertheidigungskampf für die Freiheit. Flandern ſchwankte früh. Der Katholicismus war, Dank der Kunſt Alba's, mit Feuer und Eiſen zu überzeugen, ſchon zu mächtig in der Provinz geworden. Im Jahre 1576 waren zwar noch einmal ſämtliche Niederländer im Kampf gegen Spanien einig. Selbſt der Klerus vergaß den Ketzerhaß. Aber ſchon der erſte ſchwere Schlag des Gegners, welcher Antwerpen traf, erweckte den kirchlichen Zwieſpalt. Zwar blieb die Inquiſition verhaßt, zwar äußerte ſich die Einheit des Volksthumes noch in dem Wunſch, mit Holland und Seeland in Freundſchaft verbunden zu bleiben und in den wiederholt ſich erneuernden revolutionären Zuckungen der großen Städte. Aber die Kraft des Widerſtandes war dauernd gebrochen. Die romaniſchen Wallonen vergaßen zuerſt den Proteſtantismus. Um das Linſengericht der alten politiſchen „Freiheiten“ gaben ſie die Freiheit dahin. Die Jeſuiten begannen unter ihnen feſten Fuß zu faſſen. Flandern und Brabant erhielt ſich länger unabhängig. Erſt der Unmuth über die Zügelloſigkeit der Genter Demagogen führte zur Utrechter Union, die dem Katholicismus das völlig anerkannte Uebergewicht in dieſen Gebieten gab.

Mit dem Wandel im Glauben vollzog ſich jener in der Sprache. Als

Holland gegen den von Wilhelm von Oranien als Herrſcher berufenen Herzog Franz von Anjou auftrat, war die Politik des Volkes mehr gegen ihn als Franzoſen wie als Katholiken gerichtet. Aber trotzdem machte im Süden die franzöſiſche Sprache mehr und mehr Fortſchritte. Hier wurden wenigſtens die gebildeteren Kreiſe mehrſprachig. Das Lateiniſche kam als Bindemittel der vielfach durch einander gewürfelten Nationen wieder zur Aufnahme. Lateiniſchen Dichtern, klaſſiſch ſprachlichen Beſtrebungen wurde hier wie in Italien Beifall geſpendet. Der in Rom ausgebildete Geiſt der Gegenreform faßte feſten Fuß im Land. Die Jeſuiten erfüllten die Städte mit ihrem Weſen und ihrer künſtleriſchen Kampfart. Die Auswanderung der beſten, willensſtärkſten Männer, die mit dem Proteſtantismus den Reichthum und die Arbeitskraft aus der Heimat forttrugen, die Verwüſtung Flanderns, das wachſende Elend in allen dem Könige treuen Ländern waren Folgen der endlich erzwungenen Nachgiebigkeit der Körper gegen die Gewalt des Feindes und der Seelen gegen die Forderung des Verzichts auf eigenes Denken.

Ein tiefer, nie wieder völlig überbrückter Riß trennte die Niederlande.

Belgien wurde eine Pflanzſtätte des Barockſtiles. Alle Vorbedingungen für denſelben waren vorhanden: ein lebhaft empfindendes, ſinnlich erregbares Volk, ein die beſten Geiſter feſſelnder Widerwille gegen diejenigen, welche im Meinungsſtreit der alten Autorität ihr eigenartiges Denken entgegenſetzten. Hielt man doch für nothwendige Nachfolger der Zweifler jene Meute, welcher mit dem Glauben an die Gewalt der alten Kirche auch die Scheu vor der Würde alles menſchlichen Geſetzes abhanden gekommen war. Mit Ekel wendeten ſich ſelbſt die Edleren von einem zwar urſprünglich gebilligten und leidenſchaftlich geführten, doch endlich als ausſichtslos erkannten Streite, vom Lärm, von der Rohheit und grauſamen Unerbittlichkeit eines blutigen Religionskrieges ab, um in der Ruhe eines endlich dem Verſtande abgerungenen geiſtigen Verzichtes, in der ächt barocken Hingabe an ein Empfindungsleben ſich national und religiös wiederzufinden. Der agitatoriſche Zug im Katholicismus erhielt in der Kunſt den entſchiedenſten Ausdruck. Im ſchärfſten Gegenſatz zum ſchlichten Ernſt der Gegner und namentlich zu den unerwünſchten bilderſtürmenden Vorkämpfern derſelben, wurde die ſinnliche Schönheit wieder in ihr Recht im Volksleben eingeſetzt, ja geradezu im Gegenſatz wider die Verächter der Kunſt neu ausgeſtaltet. Ihre Darſtellung iſt aber das Erzeugniß noch vom Kampfe zitternder Hände, vom Ringen erhitzter Gemüther. Sie giebt ſich in dem trotzigen Bewußtſein der gegen die puritaniſche Strenge wiedererkämpften Berechtigung zum Daſein, keck, derb, voll-

ſaftig, überſprudelnd reich. Die Künſtler holen die anregenden Gedanken aus Italien und erfüllen ſie mit neuem Blut und pochendem Herzſchlag. Sie ſehen den Lehrern im Süden das meiſterliche Können, den Schwung im Schaffen, die Wucht der Formen ab und erfüllen das Erlernte mit dem Geiſt ihres Volkes, mit der breiten Fülle der etwas ſchwerfälligen aber unerſchütterlichen Lebenskraft, dem geſunden Genußſinn und der derben Heiterkeit der Niederlande, vor Allem aber mit jenem germaniſchen Zuge, das Einzelne zu ſelbſtändiger Bedeutung im Ganzen auszubilden, mit der Freude am Individuellen. Darum verfällt Belgien nicht in Nachahmung der italieniſchen Kunſt. Sein Volksleben war reich genug, um aus jeſuitiſcher Befruchtung niederländiſche Blumen zu zeitigen. Iſt auch der Jeſuitismus überall in der Welt der Gleiche, ſo konnte er ſeinen belgiſchen Anhängern doch nicht die nationale Sonderart nehmen.

Es bewegte daher ein ſo geartetes Volk aufs Freudigſte, als der Regierungsantritt Erzherzog Alberts und ſeiner Gemahlin Iſabella wieder ein reiches, langentwöhntes Kunſtſchaffen an die Nordſee brachte. Klöſter und Kirchen wurden wieder aller Orten glänzender aufgebaut, die durch den Bilderſturm zerſtörten Gemälde und Schmuckgegenſtände durch andere erſetzt. Die Innungen, die Großen des Landes wie die Bürger der Städte überboten ſich in Geſchenken an die brabantiſchen Kirchen, und der Geſchichtsſchreiber derſelben, Sanderus, hat bei jeder eine ſtattliche Reihe von Gläubigen zu nennen, die ſich um ihre Ausſchmückung verdient gemacht haben.

Belgien wurde zu katholiſch-frommen Stiftungen geneigt, wie es im 15. Jahrhundert geweſen war. Und doch zeigt ſich in dem für Land und Zeit maßgebenden Meiſter, in Rubens, ſo viel Unkatholiſches, daß man darüber geſtritten hat, inwiefern der große Maler im kirchlichen Sinne fromm geweſen ſei. M. Rooſes deutet geradezu an, daß ſeine ſtrenge Kirchlichkeit wohl eine erheuchelte geweſen ſei. Und wirklich litt ja ſein Vater um ſeines Proteſtantismus willen, iſt die Religionsſtellung ſeiner Mutter in früherer Zeit zum mindeſten unklar. Aber auch hierin iſt Rubens nur das Bild ſeiner Zeit und Landsleute. Der Katholicismus mit ſeinen künſtleriſch durchbildeten, ſinnlich wirkenden Formen umfaßte ihr Herz mit neuem Feuer, ohne daß er ſie weſentlich geändert hätte. Das Friedensbedürfniß überbrückte damals mehr noch als heute die Kluft in der Menſchenbruſt zwiſchen dem ſtürmiſch geforderten Glauben und dem ſchwankenden Erkennen. Die Religioſität Belgiens war minder tief in alle Kreiſe gedrungen als im gleichzeitigen Italien, nicht ein Erzeugniß eigenen Willens, ſondern dem widerſtrebenden Volke aufgedrängt durch feindſelige Mächte. Aber ſie war zur Vor-

bedingung der gefellſchaftlichen und ſtaatlichen Entwicklung des Landes geworden. Man mußte mit ihr rechnen, der „Kluge“ fand ſein Auskommen mit ihr, nicht als Heuchler ſondern im als nothwendig erkannten Verzicht auf gewiſſe Gedankenreihungen. Das ſieht man denn auch deutlich in der Kirchenarchitektur, die bei dem üppigſten Schmuck, bei der vollen Prunkhaftigkeit barocker Anlage doch nicht jene ſchwüle Stimmung erhielt, nicht jenes myſtiſche Halbdunkel des Guarini, jene tief gefärbten Marmorarten Roms nachbildete, nicht in jenem abſichtlichen Verwirren der Grundrißformen ſich erging, wie es z. B. Borromini und einzelne ſüddeutſchen Meiſter liebten, ſondern die heitere Feſtlichkeit, die lichte Klarheit und Weiträumigkeit fortführte, welche in den gothiſchen Bauten des Landes geherrſcht hatten.

Der Kardinal Granvella und die von ihm eingeleitete Zeit der kirchlichen Reform in Belgien waren es, welche die italieniſche Architektur nach Belgien überführten. [1]) Für ihn und unter ſeiner Regierung (1559—1564) bauten *Sebastian van Noyen* (*D'Oya*, geb. zu Utrecht 1523, † zu Brüſſel 1557) und deſſen Sohn *Jacob van Noyen* (geb. 1533?, † 1600) das Palais Granvella zu Brüſſel, jetzt Univerſität (rue des Sols, 1771 umgebaut) (Fig. 1.), welches zuerſt im Norden den Ton der italieniſchen Spätrenaiſſance erkennen läßt.

Die niederländiſche Gothik, welche ſich lange lebenskräftig erwieſen hatte, war erſt um die Mitte des Jahrhunderts durch die Renaiſſance verdrängt worden. Neben Malern wie Cocxie und Floris, mit der erwachenden Begeiſterung für italieniſche Formen und Gedanken, bei nur langſam zu überwindender nationaler Grundlage des Schaffens, vollzog ſich die Durchbildung der lange gothiſch ſich erhaltenden Baugedanken zu immer mehr den klaſſiſchen ſich nähernden Formen. *Cornelis de Vriendt* und *Paul Snydincx*, erſterer der Bruder des Malers Franz Floris, die Erbauer des prächtigen Rathhauſes zu Antwerpen (1561 bis 1565), ſind Zeugen dieſer Bewegung. Baute doch Snydincx vorher noch die Börſe der alten Scheldeſtadt in den überlieferten Formen, während an dem jüngeren Werke die Renaiſſanceordnungen zu einem von

---

[1]) Als Quellen wurden vorzugsweiſe benutzt: A. G. B. Schayes, hiſtoire de l'architecture en Belgique, Bruxelles. A. Sanderus, Chorographia sacra Brabantiae, Brüſſel 1659. A. Sanderus, Chorographia sacra Brabantiae, Haag, 1726—27. Goethgebuer, Choix des monuments du royaume des Pays-Bas, Gand, 1827. A. Schoy, Rubens. son influence sur l'art aux Pays-Bas 1622—1735, in L'art 1881, Band I. Vielſeitige Unterſtützung gewährten mir Fräulein Marguerite de Lavelaye in Lüttich und Herr Architekt J. J. Winders in Antwerpen, denen ich hiemit meinen beſten Dank ausſpreche.

kräftigen lothrechten Linien beherrſchten, durchaus noch gothiſch empfundenen Meiſterwerke verwendet wurden.

In gleichem Geiſt wirkte *Vredemann de Vries*. So gut dieſer Meiſter auch die Formen der italieniſchen Renaiſſance kannte, ſo fein ſeine Empfindung für die der Gothik in höherem Sinne nicht eigene Verhältnißlehre war, ſo ſehr zeigte er ſich doch in ſeinem Schaffen national. Die Spätgothik hatte zu einer rein dekorativen Kunſt, namentlich in dem durch den Reichthum des Landes vorzugsweiſe geförderten Profanbau geführt. Die großen Fronten der Rathhäuſer wurden durch Blend-

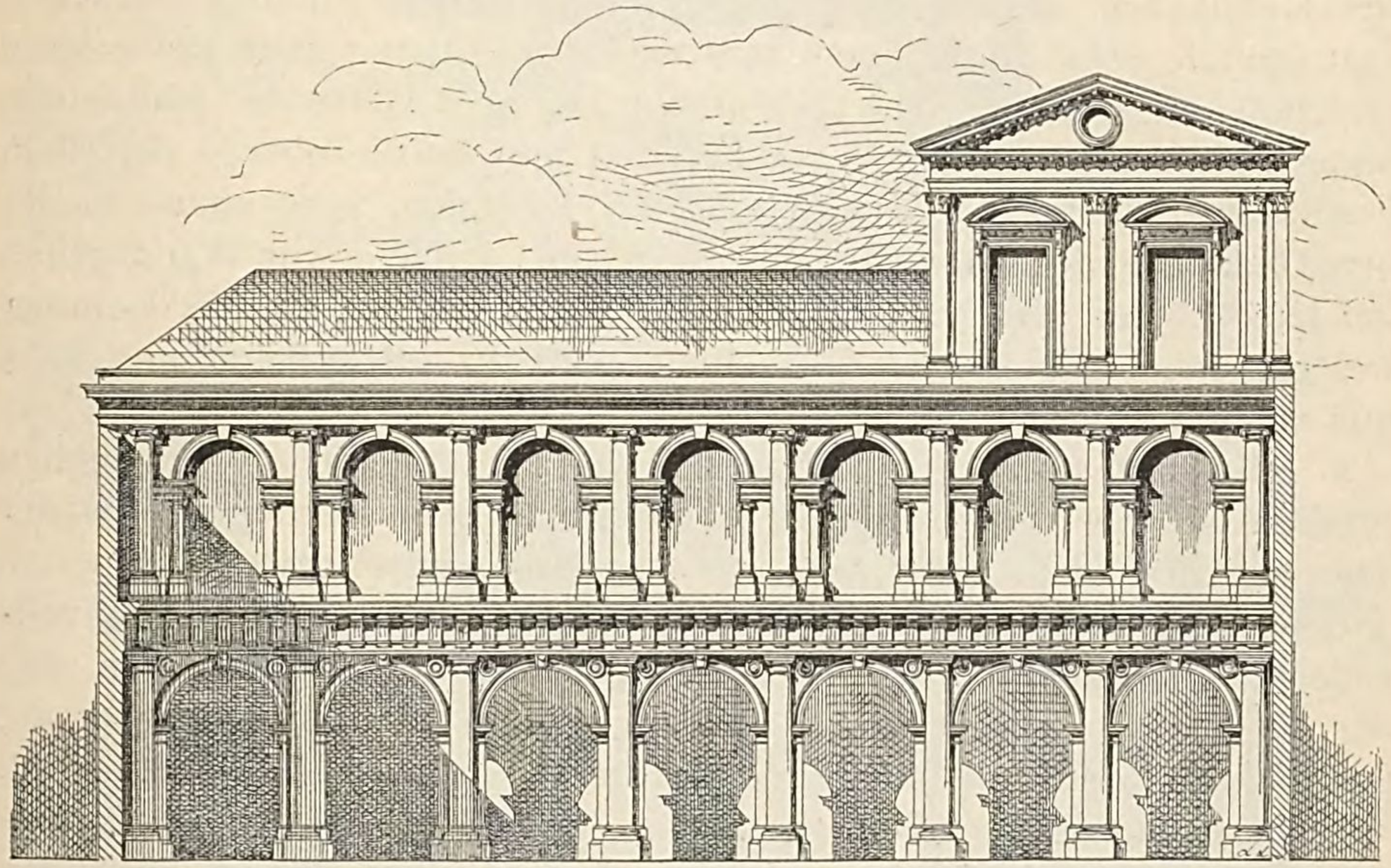


Fig. 1. Palais Granvella zu Brüſſel. Hofanſicht.

arkaden, durch Niſchen, Wimperge, Statuenreihen geſchmückt, ohne daß die innere Raumgeſtaltung auf dieſe formale Ausſtattung einen Einfluß geübt hätte. Große gliedernde Motive fehlten, eine gleichmäßig vertheilte Menge des Details gab der ganzen Façade vielgestaltiges Leben und doch wieder eine Einheit. An die Stelle der gothiſchen Glieder traten nun jene der Renaiſſance. Für die Maaßwerk-Arkaden wurden Ordnungen, für die Wimperge Giebel, für die Fialen Spitzſäulen angewendet. Das Detail und die Vertikalrichtung des architektoniſchen Aufbaues blieben bevorzugt. Die Formen erhielten ſich lange in der heiteren Selbſtändigkeit der Frührenaiſſance, die ganze Haltung der Bauten mit ihren Giebeln und hohen Dächern, ihrer Miſchung von

Backſtein und Hauſtein, von Riegelwerk und Bretterverſchlag, ihrer lebhaften Färbung, ihren Erkern und reizvollen Thüren, ihrem traulich gemüthlichen Zuge blieb dem Weſen des nordiſchen Landes entſprechend.

Dem gegenüber iſt das Palais Granvella eine entſchiedene Neuerung, eine überraſchend frühe, nur durch den Bauherren erklärliche Ueberführung italieniſcher Spätrenaiſſance nach Belgien. Die Gartenanſicht desſelben unterſcheidet ſich von den beiden unteren Geſchoſſen des Hofes im römiſchen Palazzo Farneſe nur durch wenige, meiſt durch die Verhältniſſe gegebenen Abweichungen: Pilaſter treten an Stelle der Halbſäulen, das zweite Geſchoß iſt gleich dem unteren toskaniſch ſtatt joniſch, ein Triglyphengeſims wurde im oberen ſtatt im unteren Geſchoß angebracht. Die Hofanſicht dagegen führt die Halbſäulen ſogar in die beiden Ordnungen ein und ſetzt in die oberen derſelben Fenſter im Palladiomotiv. Der Giebel an der linken Seite nimmt wieder den Gedanken der römiſchen Vorbilder auf: joniſche vor Wandſtreifen geſetzte Pilaſter. Aecht niederländiſch ſorglos iſt nur die Verdachung, welche, unbekümmert um die Achſe, rechts zwei Eckpilaſter und links nur einen überſpannt.

Sebaſtian von Noyen war auch anderweit thätig, ſeine italieniſchen Studien auf die Niederlande zu übertragen. Sein mächtiger Plan der Thermen des Diokletian (1558), ſein großes Aufnahmewerk „Operum antiquorum Romanorum reliquiae et ruinae, 1562“, welches er Granvella widmete, die Ausſtattung des Palaſtes mit antiken Statuen beweiſen, daß der Meiſter die ewige Stadt kannte und daß die Uebereinſtimmung ſeines Baues in Brüſſel mit dem des Antonio Sangallo keine zufällige iſt.

In ganz anderer Weiſe bethätigte ſich aber der Einfluß Italiens auf die belgiſche Architektur, ſeitdem der furchtbare Krieg durch den Waffenſtillſtand von 1609 abgeſchloſſen worden war und unter der vorſorglichen Regierung der Infantin Iſabella das tief niedergebeugte Flandern ſich wieder aufzurichten begann, ſeitdem die Künſte zu ungeahnter Kraft erblühten, die Wiſſenſchaft, namentlich der Eifer für die Alten, auflebte, jene Vollendung der belgiſchen Kunſtart in *Peter Paul Rubens* ſich ausbildete, in der ſich die derbe Lebensluſt und geiſtreiche Feinheit des Flamänders, ſeine breite Sinnlichkeit und ſeine ſchwungvolle Phantaſie, ſein antik gebildeter Geiſt und ſein katholiſch vertieftes Gefühlsleben, ſeine Freude an wuchtigen Formen und lebendiger Handlung, ſein reich ausgebildeter Farbenſinn und die im wohnlich eingerichteten Hauſe wie im Zwielicht der Kirchen gezeitigte Empfindung für Stimmung in einem vollen, ergreifenden und doch auch wieder heiter anmuthenden Einklang austönten.

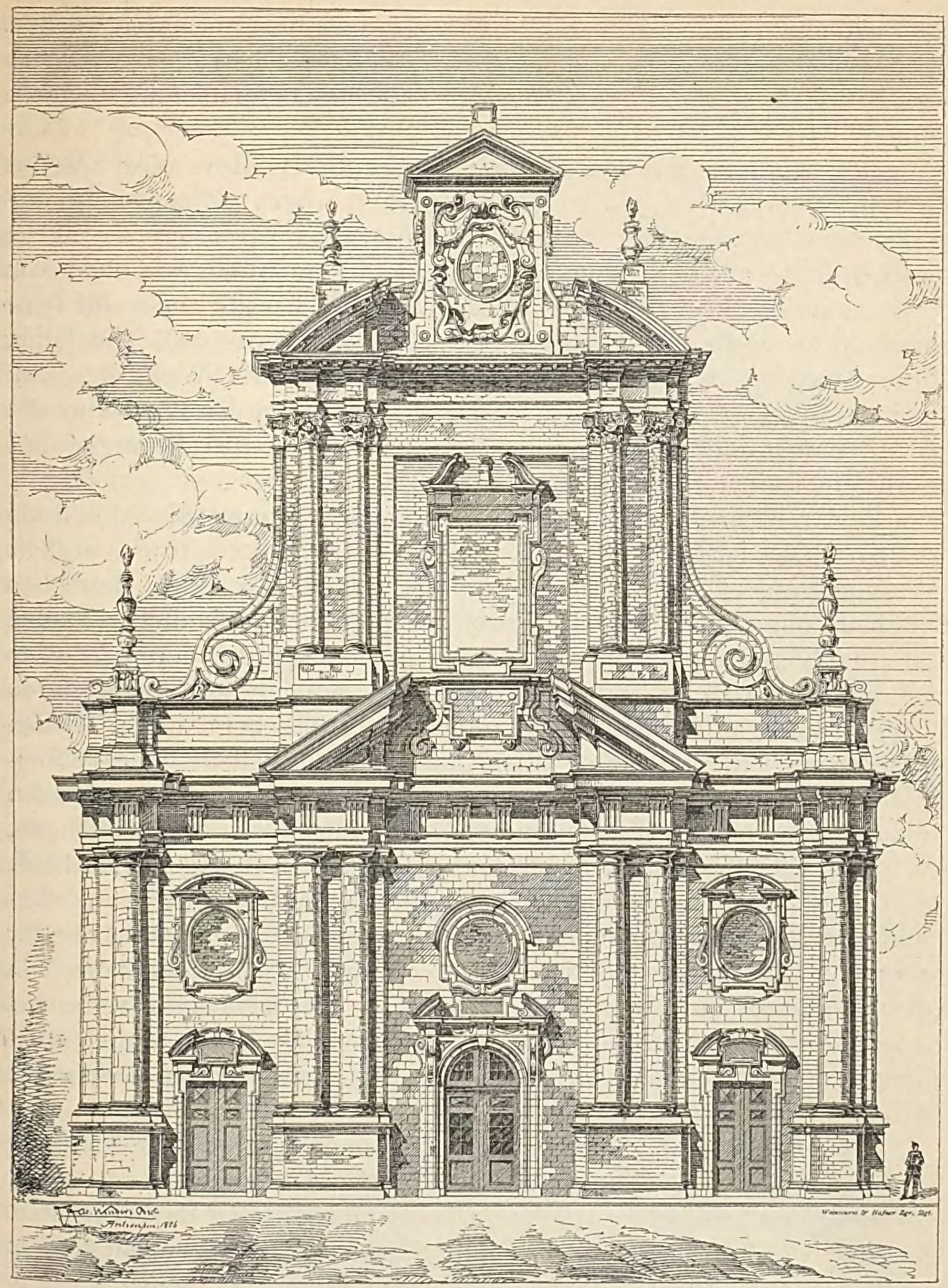


Fig. 2. Auguſtinerkirche, jetzt Hauptpoſt zu Brüſſel. Façade.

Leider hat die Malerei, als bevorzugte Kunſt jener Periode, die Theilnahme für die belgiſche Geſamtkunſt ſo vorweggenommen, daß

die Plaſtik und Architektur bisher nur nebenſächlich behandelt wurden. Wohl mit Unrecht, denn auch in dieſen Gebieten traten außerordentlich bedeutende Leiſtungen hervor, welche weithin beſtimmend zu wirken berufen waren.

Der leitende Künſtler in der Baukunſt Belgiens war *Jacques Francquart* (*Francart*, geb. zu Brüſſel 1577, † 1651). Man hat ihn unberechtigter Weiſe einen Schüler Rubens' genannt. Denn er iſt im gleichen Jahre mit dem Meiſter geboren und kam früher wie dieſer von der Studienreiſe nach Italien zurück, ja begann bereits einen für ſeine Kunſt durchaus bezeichnenden Bau, ehe Rubens durch den Tod ſeiner Mutter (1608) nach dem Norden zurückgeführt wurde. Wohl aber verkehrte Francquart, der auch als Maler thätig war, in der Werkſtätte des großen Meiſters der Farbe und ließ ſich durch deſſen allen Kunſtgenoſſen überlegenen Geiſt beeinfluſſen.

Leider iſt uns das erſte Werk Francquart's nur in der Abbildung erhalten: Die Jeſuitenkirche zu Brüſſel (1606—1616), welche 1812 niedergelegt wurde. Der Grundriß beſtand aus einem ſtattlichen Langhaus ohne Querſchiff, das durch zwei Reihen toskaniſcher Säulen und Rundbogenarkaden in drei Schiffe getheilt wurde, deren jedes in eine Halbkreiskoncha endete. Die Façade beſtand aus einem durch Pilaſterordnung der Bildung des Langhauſes entſprechend in drei Theilen gegliedertem Untergeſchoſſe, über dem mittleren Theile einem Obergeſchoſſe mit großen ſeitlichen, nach Art der Konſolen gezeichneten Anläufen und einer votivtafelartigen Bekrönung als drittem Geſchoſſe. Auch dieſes letztere hatte Anläufe und einen flachen Giebel als Abſchluß. Das Ganze beſitzt noch viel von den Eigenthümlichkeiten der niederländiſchen Renaiſſance, den ſteilen Aufbau des Giebels, die Vorliebe für lothrechte Linien und die den Fialen nachgebildeten Kandelaber, in welchen letztere über den Geſimſen enden. Ein Schmuckbau von beſonderer Schönheit war der Thurm, deſſen in drei Ordnungen übereinander ſich aufbauender Unterkörper von zwei achteckigen Geſchoſſen und einer Kuppel überragt wurde.

Ein entſchiedener Fortſchritt nach der italieniſirenden Richtung der künſtleriſchen Zeitbeſtrebungen iſt der prächtige Bau der lange dem *Coeberger* zugeſchriebenen Auguſtinerkirche zu Brüſſel (1620 bis 1642), welche die Schöpfer der modernen Stadtanlagen mit feinem Empfinden zum Abſchluß ihres prächtigen Boulevard Hennaut machten, das jetzige Postgebäude; das Langhaus iſt meines Erachtens, wie ſo viele der Barockkirchen Belgiens, nichts Anderes als ein neu vorgerichteter frühgothiſcher Bau mit hohem Mittelſchiff, niederen Seitenſchiffen, ohne Querſchiff. In der Façade (Fig. 2) dagegen zeigt ſich

ein dekoratives Meiſterſtück von ächt vlämiſcher Kraft und Fülle der Gliederungen. Das Erdgeſchoß iſt durch vier mehrfach verkröpfte toskaniſche Pilaſter und Säulenbündel getheilt. In jedem Zwiſchenfeld befindet ſich eine reich gegliederte, ächt barocke Thüre mit rundem Fenſter darüber. Das Geſims iſt reich mit Triglyphen und ornamentirten Metopen verſehen. Ueber den beiden mittleren Säulenpaaren erhebt ſich ein abgebrochener gradliniger Giebel, in den die Attika einſchneidet, weiter hinauf eine joniſche Ordnung mit abgebrochenen, gebogenen Giebeln und in der Mitte eine durch ein Fronton abgeſchloſſene Platte mit dem Relief der Madonna. Die Schönheit des Baues, welche durch die modernen Straßenanlagen erſt recht zur Geltung kommt, liegt weniger in der Geſamtanlage, die ſich innerhalb der herkömmlichen Formen hält, als in der üppigen Kraft der Durchbildung im Detail. Es genügte Francquart nicht, einem Gedanken einfach Ausdruckform zu geben, derſelbe wird vielmehr durch eine Fülle von Motiven erklärt. Man betrachte die Umrahmungen einer Thüre, eines Fenſters: überall ein Reichthum der Phantaſie, eine Menge barocker Gedanken, die zwar alle durch die gleichzeitige italieniſche Kunſt angeregt erſcheinen, aber in ihrer Häufung und in der überſchwänglichen Durchbildung ächte Merkmale einer der nordiſchen Renaiſſance verwandten Richtung ſind.

Die Beguinenkirche zu Mecheln (1629—1647) ſoll dem eben geſchilderten Bau ſehr nah verwandt geweſen ſein. Leider kenne ich ſie weder aus eigener Anſchauung noch aus genügenden Darſtellungen. Schayes theilt mit, daß die Façade ſich aus doriſchen und korinthiſchen Ordnungen zuſammenſetze, welche von einem als Attika ausgebildeten Geſchoß bekrönt werden. Ueber dieſem lägen ein dreieckiger Giebel und zur Seite zwei Anläufe. Mithin iſt die Kirche eine ähnliche Anlage wie die bereits geſchilderte. Das Schiff iſt von zwei Reihen mit korinthiſchen Pilaſtern verzierter Pfeiler getheilt, die ein reiches Gebälk und darüber eine Attika tragen, auf der das Gewölbe ruht. In den Zwickeln ſind die Oberlichtfenſter angebracht, die Laibungen der Bogen durch Kaſſetten gegliedert.

Fragt man nach den Vorbildern dieſer Bauten in Italien, ſo wird man ebenſo wenig direkte Beziehungen finden, wie bei den niederländiſchen Malern jener Zeit. Die Periode der Nachahmung beſtimmter Meiſter, die Zeit eines Cocxie und van Noyen iſt vorüber. Francquart faßte die italieniſche Kunſt als Ganzes auf und entnahm ihr das, was ſeinem nationalen Weſen am beſten entſprach. Bei dieſem Herausgreifen einzelner Gedanken erkennt man alsbald, daß der nordiſche Baumeiſter den Italienern an architektoniſcher Schulung nicht gewachſen

war. Es iſt leicht ſichtlich, daß derſelbe nicht an dem Ernſt und der Strenge Vignola's und Palladio's die Anfangsgründe der Baukunſt erlernt hatte, ſondern an der vielgeſtaltigen, mit ſpielender Phantaſie verwendeten Formenwelt des Vredemann de Vries. Ihm fehlte das ſtarke Rückgrat antiker Regel, welches ſich in den Werken des italieniſchen Barockſtiles auch dann noch zeigt, wenn es abſichtlich gebeugt wird. Die Maſſenvertheilung geſchieht nach maleriſchen Geſetzen, welche hier weit weniger als in Italien gebunden ſind durch den an den älteren, ſtrengeren Bauten und namentlich an den Reſten der Antike gebildeten Blick für das ſtatiſch Wahrſcheinliche, für das, was Vitruv die Eurhythmie nennt, für das „Anſprechende im Ausſehen, erzielt durch die richtigen Verhältniſſe der Glieder in Höhe zu Breite und Länge". Der Ausdruckswerth der Glieder ſchwankt ungleich mehr, dem Geſchick im Entwerfen wird freiere Entfaltung gegeben, da es weniger durch feſtſtehende Formeln gebunden iſt, die Vorbedingung zum Barock, die Lostrennung von der antiken Einfachheit, liegt günſtiger, weil das Schaffen ein unbefangeneres, die Kenntniß der altrömiſchen Kunſt eine ungleich äußerlichere iſt.

Francquart war auch literariſch thätig, indem er 1617 einen Band architektoniſcher Details herausgab,[1]) namentlich Zeichnungen zu jenen reich verzierten Thüren, die für längere Zeit ein Merkmal des belgiſchen Profanbaues ſind und dort „spann'ſche deurkens" genannt werden. Ihr Weſen beſteht darin, daß die Gewände, Verdachungen etc., alſo die eigentlich architektoniſchen Formen, ganz ornamental benutzt, in der eigenwilligſten Weiſe verſchlungen, gebrochen und gebogen werden. Dergleichen kennt das gleichzeitige Italien nicht. So willkürlich ſprang ſelbst ein Valvaſſori nicht mit den einſt ſo ſtreng gezeichneten Formen der Gewände um. Im Gegentheil: Francquart dürfte durch dieſe ſeine Zeichnungen Einfluß auf den Süden gewonnen und Borromini Ideen gegeben haben. Gewöhnlich findet ſich über den Rundbogenthüren noch ein Oberlicht von reich ein- und ausgebogener Geſtalt, über dem ein geknickter oder aufgerollter Giebel das maleriſche, aber den Forderungen der ſtrengeren Aeſthetik gegenüber ganz wehrloſe Gebilde abſchließt. Es haben ſich zahlreiche Beiſpiele ſolcher Thore auch aus ſpäterer Zeit erhalten. So eines von 1665 Twaalf maandenstraat Nr. 7, ferner rue Veille Bourse Nr. 24 in Antwerpen, in der St. Kataljestrat Nr. 46 zu Brüſſel etc. Schoy nennt noch in Brüſſel ſolche Thore am Jardin des Arbalétriers, rue d'Isabelle, de l'Etrille,

---

[1]) Jaques Francart, premier livre d'architecture, contenant diverses inuentiones de portes etc. Brüſſel, 1617.

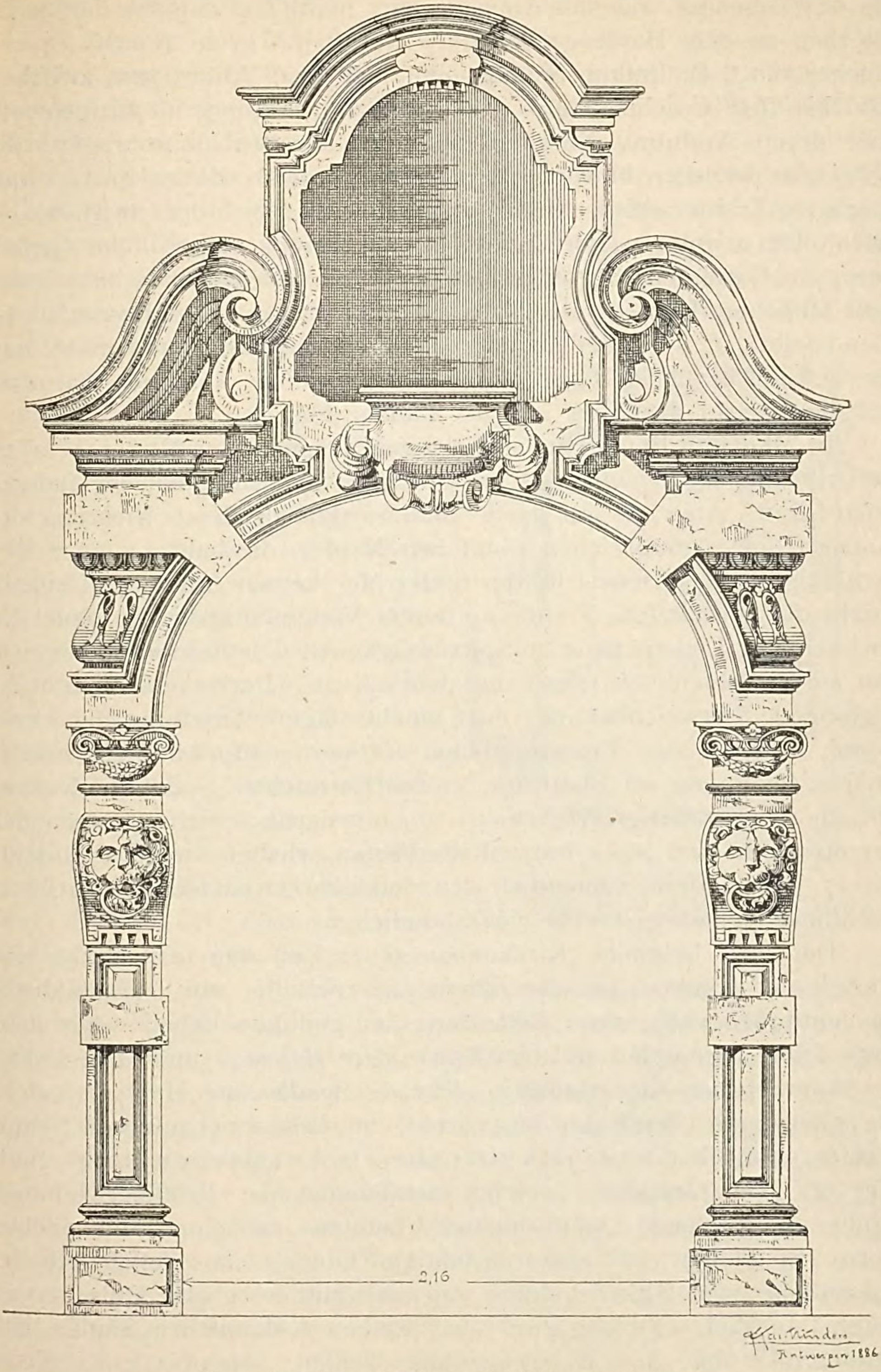


Fig. 3. Spann'ſches Deurken zu Brüſſel, rue aux Laines.

rue des Tollebeck, rue des Alexiens etc. Stattlicher entfaltet ſich dieſer Thorbau an dem Hauſe rue Kipdorp Nr. 17 bis 19 zu Antwerpen, welches für J. B. Batkin, Schatzmeiſter der Stadt Antwerpen, zwiſchen 1620 bis 1658 errichtet wurde, eine joniſche Ordnung im Erdgeſchoß, über deren Architrav Konſolen einen Baluſtradenbalkon tragen; die Thüre des letzteren iſt von einer joniſchen Pilaſterordnung in ſtark ausgeprägten Frührenaiſſanceformen eingefaßt und gleich dem im Halbkreis geſchloſſenen unteren Portal bekrönt von barock aufgerolltem Giebelwerk, das Ganze ein höchſt ſonderbarer und maleriſcher Schmuck des ſonſt ſchlichten Hauſes. Das Atelier J. Jordaen's, rue Haute Nr. 43, ebendaſelbſt, iſt noch bedeutender in den Verhältniſſen und nicht minder bewegt in ſeinen Gliederungen. Den vollen Ausdruck barocker Geſtaltung zeigt das Thor rue aux Laines (Fig. 3).

In all dieſen Bauten äußert ſich, verglichen zu den älteren Werken niederländiſcher Renaiſſance, unverkennbar ein Studium der italieniſchen Kunſt. Aber die auf große Maſſenwirkung zielende Richtung der damals ſchon einflußreichen römiſchen Meiſter, die bald zu einer Vernachläſſigung des Details führte, findet hier keinen Anklang. Ueberall ſpricht die germaniſche Freude an bunter Vielgeſtaltigkeit, am Spiel der ornamentalen Linien, jener in Spitzfindigkeiten ſich äußernde Schmuckſinn am Einzelnen ſich ſcharf und deutlich aus. Bemerkenswerth iſt die beginnende Verweichlichung, man möchte ſagen Verfettung des Ornaments, welches den Frauengeſtalten Rubens' entſpricht, die minder ſcharfe Zeichnung im Blattwerk, in den Kartuſchen, ſo daß die Ranken wie aus Teig gefertigt erſcheinen, in knotenartigen Schoppungen ſich fortentwickeln und jenes fratzenhafte Weſen erhalten, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts namentlich den deutſchen Ornamentiſten zu ihrem Nachtheile in hohem Grade eigenthümlich wurde.

Der ächt belgiſche Kirchenbau jener Zeit kam erſt durch den Einfluß der Jeſuiten auf die ſchaffenden Künſtler zur Durchbildung. Das entſprach völlig ihrer Bedeutung im geiſtigen Leben. Aus ihrer Mitte ſelbſt entſtanden in dem Pater *Peter Huijssens* und dem Rektor der Antwerpener Niederlaſſung, *François Aguillon* die Meiſter, welche das glänzendſte Werk der hier direkt von *Rubens* beeinflußten Schule ſchufen, nämlich die Jeſuitenkirche zu Antwerpen (1614—1621) (Fig. 4). Der Grundriß, welcher demjenigen der Brüſſeler Jeſuitenkirche völlig gleicht, weiſt meines Erachtens auf einen romaniſchen Kern. Er beſteht aus einem mächtigen Oblong, aus deſſen öſtlicher Schmalſeite zwei ſeitliche kleine und eine mittlere große Apſis hervortreten. In dieſes Oblong ſind zwei Reihen toskaniſcher Säulen eingeſtellt, die den Bau in drei Schiffe theilen. Am Weſtende dieſer

letzteren ſind zwei Pfeiler mit je drei Halbſäulen angeordnet, welche nebſt zwei in dem Mittelſchiff ſtehenden weiteren Säulen, die Orgelempore tragen. Auch über die Seitenſchiffe ziehen ſich die Empore hin, welche durch eine joniſche Säulenſtellung gegen das Hauptſchiff abgeſchloſſen ſind. Zwiſchen den Poſtamenten finden ſich ſchöne Eiſengitter. Ueber den Säulen ruhen auf Konſolen die Gurte des mittleren Tonnengewölbes, während die Seitenſchiffe flache, einſt von Rubens ausgemalte Decken haben. Ein Brand zerſtörte 1718 den Bau. Doch erneuerte man ihn nach den alten Zeichnungen. Bei dieſer Gelegenheit mag manches dem Rococo Verwandte ſich in die Ornamentation eingeſchlichen haben, welche namentlich an dem überreich in buntem Marmor verzierten Chor etwas unklar erſcheint. Doch beſitzen wir von den gleichzeitigen Architekturmalern ſehr gute Darſtellungen der einſt hochgefeierten Innenanſicht. Diejenige von *Sebastian Vrancx* († 1647) im Belvedere zu Wien ſcheint mir die beſte zu ſein. Prächtig iſt die Beleuchtung der Kirche ſowohl durch die Fenſter der Seitenſchiffe, zwiſchen denen im Obergeſchoß je eine Niſche mit Büſte angebracht iſt, wie durch ein anmuthiges, allerdings etwas gekünſteltes, rein auf Wirkung berechnendes Oberlicht über dem Altar, welches dieſen vor den übrigen Bautheilen hervorhebt. Reich geſchnitzte Vertäfelungen, Beichtſtühle u. ſ. w. umziehen die Wände des Untergeſchoſſes. Der ganze Eindruck des weiten, feierlichen, heiteren und überſichtlichen Raumes enthält nichts von dem, was man den Jeſuitenſtil zu nennen gewöhnt iſt, ein klaſſiſcher Beweis einerſeits dafür, wie wenig berechtigt der ganze Begriff iſt, andererſeits dafür, wie kräftig ſich die vlämiſche Lebensluſt ſelbſt unter der Strenge der kirchlichen Lehrſätze, unter der mönchiſchen Bedrängniß zu behaupten und künſtleriſch zum Ausdruck zu bringen wußte. Wieder ſteht der Thurm hinter dem Chor, ein höchſt bemerkenswerther Bau und vielleicht das Beſte in Belgien aus der Barockzeit. Der Kern desſelben erhebt ſich in quadratiſcher Form, unten mit ſtarker Ruſtika, darüber mit doriſcher und endlich joniſcher Pilaſterord-

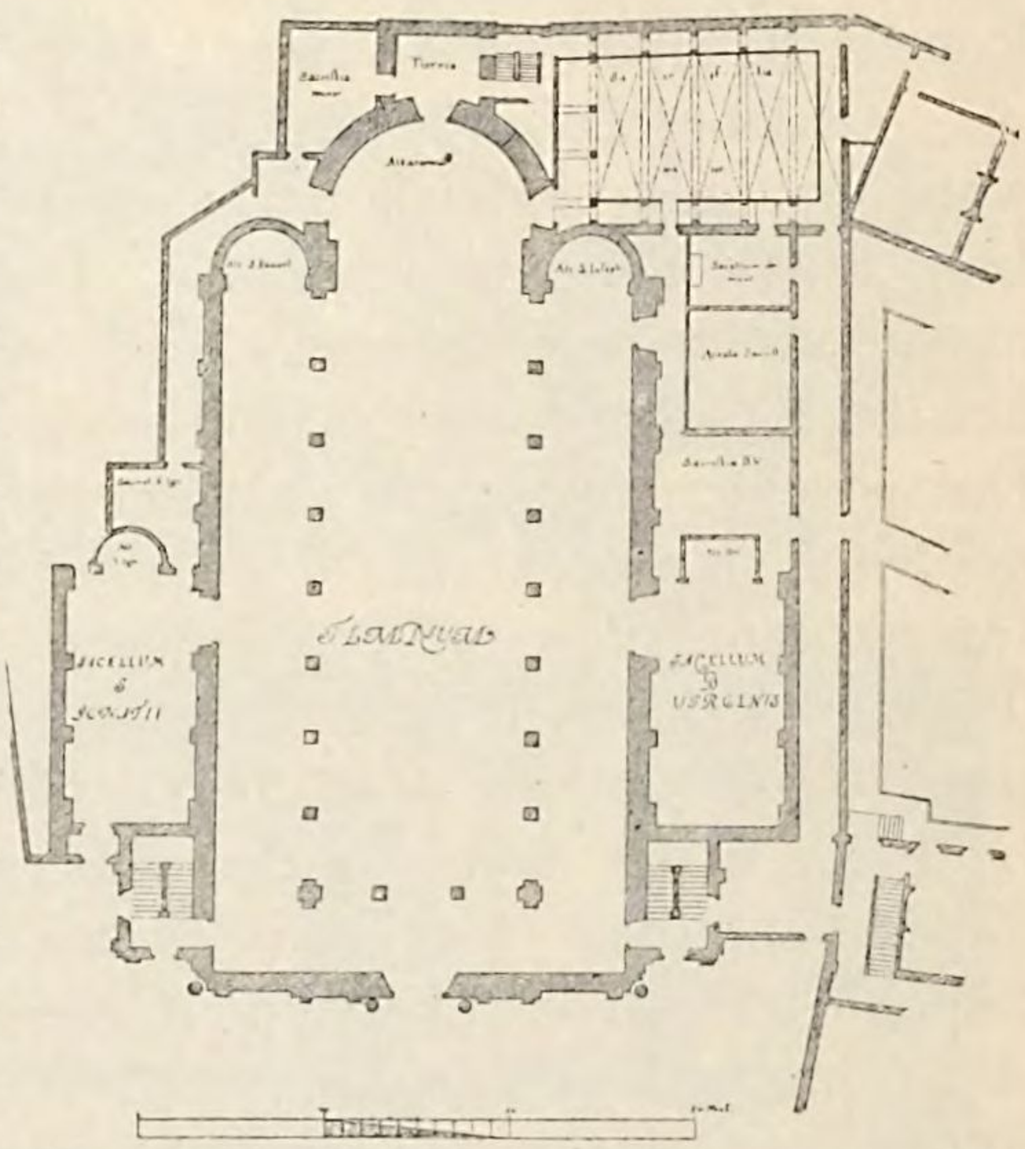


Fig. 4. Jeſuitenkirche zu Antwerpen. Verkleinerte Nachbildung des Originalplanes.

nung. Letztere iſt derart angeordnet, daß an den Ecken Einſprünge gebildet ſind, um je einer Säule Raum zu geben. Eine hohe Attika ſchließt dieſen Theil ab und vermittelt den Uebergang zu dem Achteck, in welchem über ſchlichtem Unterbau ſich eine Laterne mit korinthiſchen Säulen, ſchmucken dreitheiligen Fenſtern und wohlgeformter Kuppel erhebt. Das Ganze iſt glücklich in der Vertheilung der Maſſen, kräftig im Aufbau und mit Mäßigung ausgeſchmückt. Hier zeigt ſich die nordiſche Kunſt ſelbſtändig ſchöpferiſch. Denn in Italien waren für Thürme gute Vorbilder zu jener Zeit nicht zu finden. Auf den ungleich ſchwächeren, aber in der Anordnung verwandten Thurm von St. Barbara zu Mantua, *Bertani's* Werk, ſei hier im Hinblick auf Rubens' langjährigen Aufenthalt in deſſen Nähe hingewieſen.

Gleiches Lob, wie dem Thurme, kann man der Façade (Fig. 5) nicht wohl ſpenden, obgleich ſie zu dem Reichſten gehört, was die Kunſt des Barockſtiles hervorgebracht hat. Die breite Front gliedert ſich wagrecht in eine untere doriſche und obere joniſche Ordnung. In der Achſe findet ſich das Rundbogenthor zwiſchen einer Säulenordnung mit Segmentgiebel. Daran reihen ſich je ein Paar gekuppelter Pilaſter mit dieſelben trennender Niſchenarchitektur. Dieſes Motiv wiederholt ſich durch drei Geſchoſſe. Im zweiten tritt eine von Figuren getragene Kartuſche an Stelle des Thores, welche das „Wappen der Jeſuiten“, das I. H. S. mit Kreuz und Nägeln enthält. Im oberen Geſchoß, welches ein flacher Giebel bedeckt, findet ſich ein den Obergaden erleuchtendes Fenſter. An dieſes Mittelriſalit legt ſich je eine zweigeſchoſſige Rücklage für die Seitenſchifffenſter, über deren Attika der reich verzierte Anlauf ruht. Als Abſchluß dienen an den Ecken angeordnete Säulen und hinter der Flucht zurückliegende Treppenhäuſer mit Thüren, Fenſtern in drei Stockwerken und einer bekrönenden Kuppellaterne als wirkungsvolles Gegengewicht für den hochaufragenden Mittelbau, welchen ein Kreuz und an Stelle der Akroterien Vaſen nach oben abſchließen. Die Façade hat viel Verwandtſchaft mit der Auguſtinerkirche zu Brüſſel, ohne jedoch bei größerem Reichthum gleiche Klarheit zu erzielen. Trotzdem aber iſt ihr Eindruck in jeder Beziehung ein mächtiger, wenn auch vorwiegend maleriſcher. Es iſt dies begreiflich, wenn man bedenkt, daß die beiden erſten Architekten jener Zeit, und zugleich der leitende Künſtler der Periode, erſt von Palette und Staffelei zu Zirkel und Reißſchiene übergegangen ſind, daß alle Kunſt Belgiens zunächſt von maleriſchen Grundſätzen ausgeht. Aber doch drückt die Façade überzeugend die Größe, die Macht und den Reichthum der Geſellſchaft Jeſu aus, erſcheint ſie als ein ächtes und unverfälſchtes Werk einer künſtleriſch hochbedeutenden Zeit. Der Umſtand, daß die

Hofanſicht, ja ſogar die Längenausdehnung der Kirche beeinflußt wurde durch den Widerſtand einer armen Hausbeſitzerin, die nicht zu bewegen war, ihr Grundſtück dem mächtigen Orden zu überlaſſen, iſt

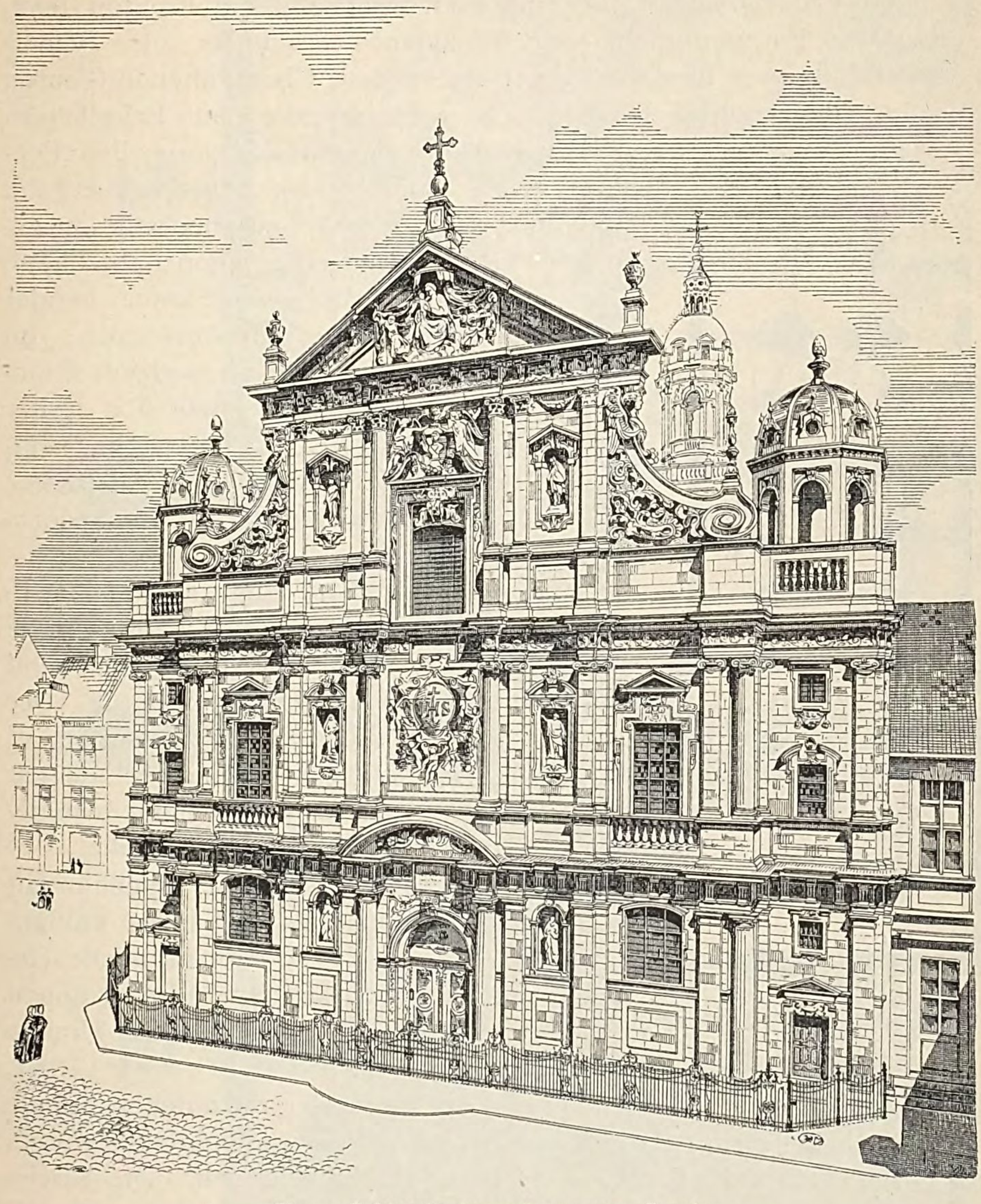


Fig. 5. Jeſuitenkirche zu Antwerpen. Façade.

ein kleiner Zug, der den Geiſt des Volkes in ſeiner trotz der Unterdrückung noch fortlebenden inneren Selbſtändigkeit bekundet.

Die Antwerpener Jeſuitenkirche ſteht nicht allein. Nahe verwandt

iſt ihr diejenige zu Brügge (jetzt St. Donat, 1619—1641), welche im Façadenſchema Francquart's Auguſtinerkirche entſpricht, wenngleich an dem einzigen Mittelthor mit feinen geſchwungenen, ſitzende Figuren tragenden Giebelanſätzen, der mittleren Relieftafel mit Fronton noch deutlich die Formenſprache der Renaiſſance erkennbar iſt. Bemerkenswerth iſt auch hier wieder der neben dem Chor ſtehende Thurm, der über dem hohen Unterbau zwei Stockwerke mit Eckpilaſtern und zum Theil eigenartig gekuppelten Fenſtern zeigt, dann in das Achteck übergeht, und über dem zweiten, laternenartig ausgebildeten Geſchoß mit einer Kuppel abſchließt. Die Anlage iſt derber, aber kaum minder geiſtreich als diejenige von Antwerpen. Im Aufbau der Façade reich, wenngleich räumlich nicht ſehr bedeutend, ſtellt ſich ferner die Jeſuitenkirche zu Lüttich (1645) dar, an deren etwas krauſer architektoniſcher Gliederung die Elemente der Frührenaiſſance ſtark hervortreten.

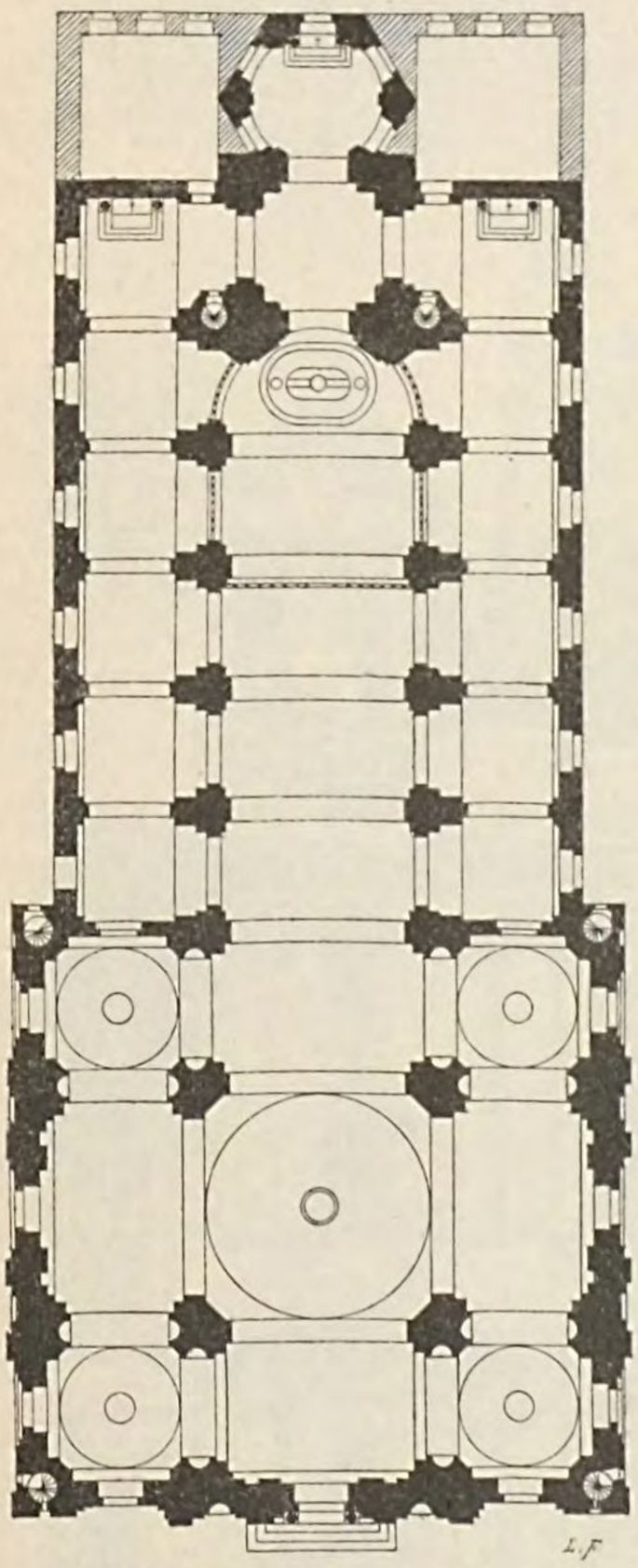


Fig. 6. St. Peter zu Gent. Grundriss.

Beachtenswerth iſt auch die Jeſuitenkirche zu Ypern (1622—40), deren Façade rein dekorativ mit Liſenenwerk gegliedert und von einem Renaiſſancegiebel bekrönt iſt. Der Thurm, an gewohnter Stelle angeordnet, iſt durchweg quadratiſchen Grundriſſes und mit einer bereits vielfach aus- und eingeſchwungenen dekorativen Dachhaube abgedeckt.

Neben den Jeſuitenkirchen, welche in faſt allen größeren Städten des Landes entſtanden, errichteten auch andere kirchliche Gemeinſchaften ſtattliche Bauten. Ein im hohen Grade bemerkenswerthes Werk iſt der Umbau der Abteikirche von St. Peter zu Gent, (Fig. 6), welcher 1629 von dem als Anhänger der rafaeliſchen Schule Roms uns bekannten *Jan van Xanten* (*Giovanni Vasanzio*) begonnen wurde, jedoch erſt 1720 durch *Matheys* ſeinen Abſchluß erhielt. Die Kirche beſteht aus einem älteren, urſprünglich romaniſchen Langhaus mit drei Schiffen, deren mittleres im Halbkreis geſchloſſen iſt, und einem am Ende desſelben aufgeführten Thurm. Xanten mag bei der Umbildung des Innern dieſer Bautheile zu Renaiſſanceformen mitgewirkt haben. Sein Hauptantheil an der Umgeſtaltung beſteht in dem Entwurf der

Centralkirche, die ſich an die Weſtfront des alten Baues anlegt. Die Geſtaltung der Pfeiler, die Anordnung der Niſchen an derſelben, die

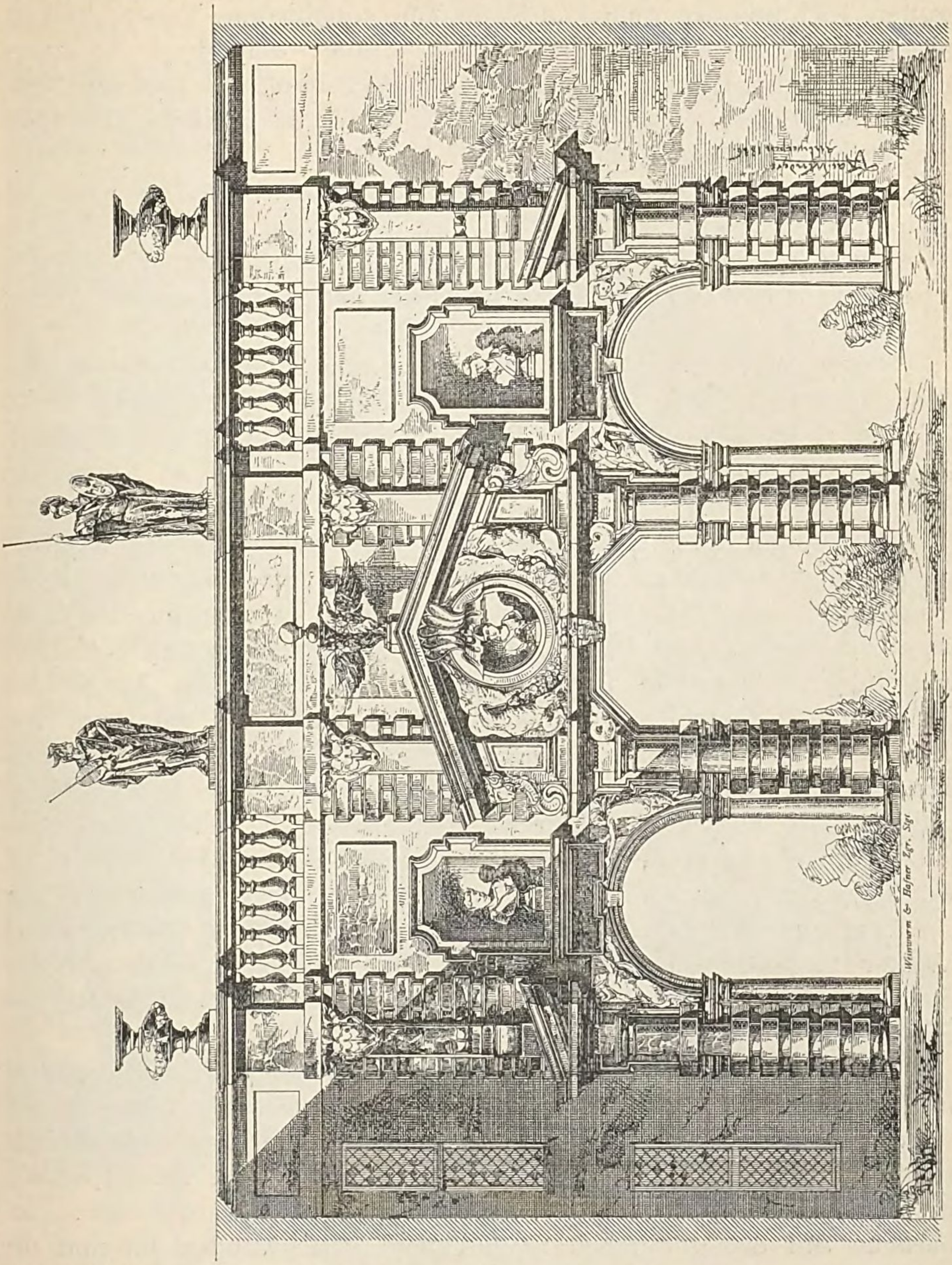


Fig. 7. Thor zu Rubens' Garten zu Antwerpen.

ganze Haltung dieſes ſchmucken und klar entwickelten Werkes, welches in der Raumvertheilung den italieniſchen Kirchen ſtreng nachgebildet iſt, mahnt unmittelbar an Rafael's Entwurf zum St. Peter, ein Umſtand,

der gerade wegen des bedeutenden Zeitabſchnittes ſeit dem Hinſcheiden des Urbinaten Erwähnung verdient. Die Façade zeigt nicht minder die ernſtere Richtung der römiſchen Kunſt, eine entſchiedene Verwandtſchaft mit dem Entwurf Vignola's zum Gesù in Rom, wenngleich die etwas nüchterne Ausgeſtaltung des Details auf Rechnung des ſpäteren Vollenders des Entwurfes zu ſetzen iſt, ebenſo wie die zierliche Durchbildung der achtſeitigen Kuppel.

Als weitere Bauten der belgiſchen Barockkunſt ſeien genannt die Benediktinerkirche zu Lüttich, die Auguſtinerkirche zu Gent u. ſ. w. An die ſchlank aufſteigende, vierſtöckige Façade der Abteikirche von Delighem iſt wieder der ganze dekorative Luxus jener Zeit verwendet.

Ueber das Schaffen an all dieſen Werken haben wir bereits das förderſame Licht ſich ergießen ſehen, das von dem größten künſtleriſchen Geiſte jener Zeit auch für die nun ſich entwickelnde Baukunſt ausging, von *Peter Paul Rubens* (geb. zu Siegen 1577, † zu Antwerpen 1640).

Der Meiſter lebte acht Jahre, jene Zeit, welche für den Künſtler am geeignetſten iſt dauernde Eindrücke in ſich aufzunehmen, in Italien (1600–1608) meiſt am Hofe des kunſtſinnigen Herzog Vicenzo Gonzaga zu Mantua. Wir wiſſen, daß er in jeder Beziehung gründlich vorgebildet, eingeweiht in die Kenntniß des klaſſiſchen Alterthums, der Literatur, Geſchichte und Mythologie, bereits als ein Mann von dem vielſeitigſten Wiſſen die Alpen überſchritt; wir kennen auch ſeine Thätigkeit in Italien, die er nicht allein dem Studium der großen Maler widmete. Er ſah Venedig, Florenz, Rom, Neapel, ja ſelbſt Spanien, er ſah mithin die berühmten Werke der großen Architekten und, merkwürdig genug, nur Genua's Architektur oder, beſſer geſagt, faſt nur *Alessi* ſcheint ihn gefeſſelt zu haben. Der Aufenthalt in Genua (im Winter 1607—8) war nur kurz, wahrſcheinlich arbeitete er aber gemeinſam mit *Deodato del Monte,* welcher zu jener Zeit auf Koſten des Erzherzogs Albert Italien bereiſte.

Veranlaßt durch eine reiche Kaufmannsgeſellſchaft, gab Rubens die in Genua gemachten Aufnahmen in einem Kupferwerke heraus [1]) und wurde durch dasſelbe zu einem beſtimmenden Umbilder der architektoniſchen Richtung der Niederlande oder doch Belgiens. Höchſt wichtig iſt die Vorrede dieſes ſeines Buches. Er begrüßt es, daß der „barbariſche Stil der gothiſchen Architekten“ verſchwunden ſei und die Kenntniß der „ſchönen architektoniſchen Symmetrie des griechiſch-

[1]) P. P. Rubens, Palazzi di Genova 1622. Antwerpen.

römiſchen Alterthums“ ſich mehr und mehr verbreite. Er braucht alſo hier wohl als erſter im Norden den für die Italiener jener Zeit ganz verächtlich klingenden Ausdruck Gothik. Die Jeſuitenkirchen von Brüſſel

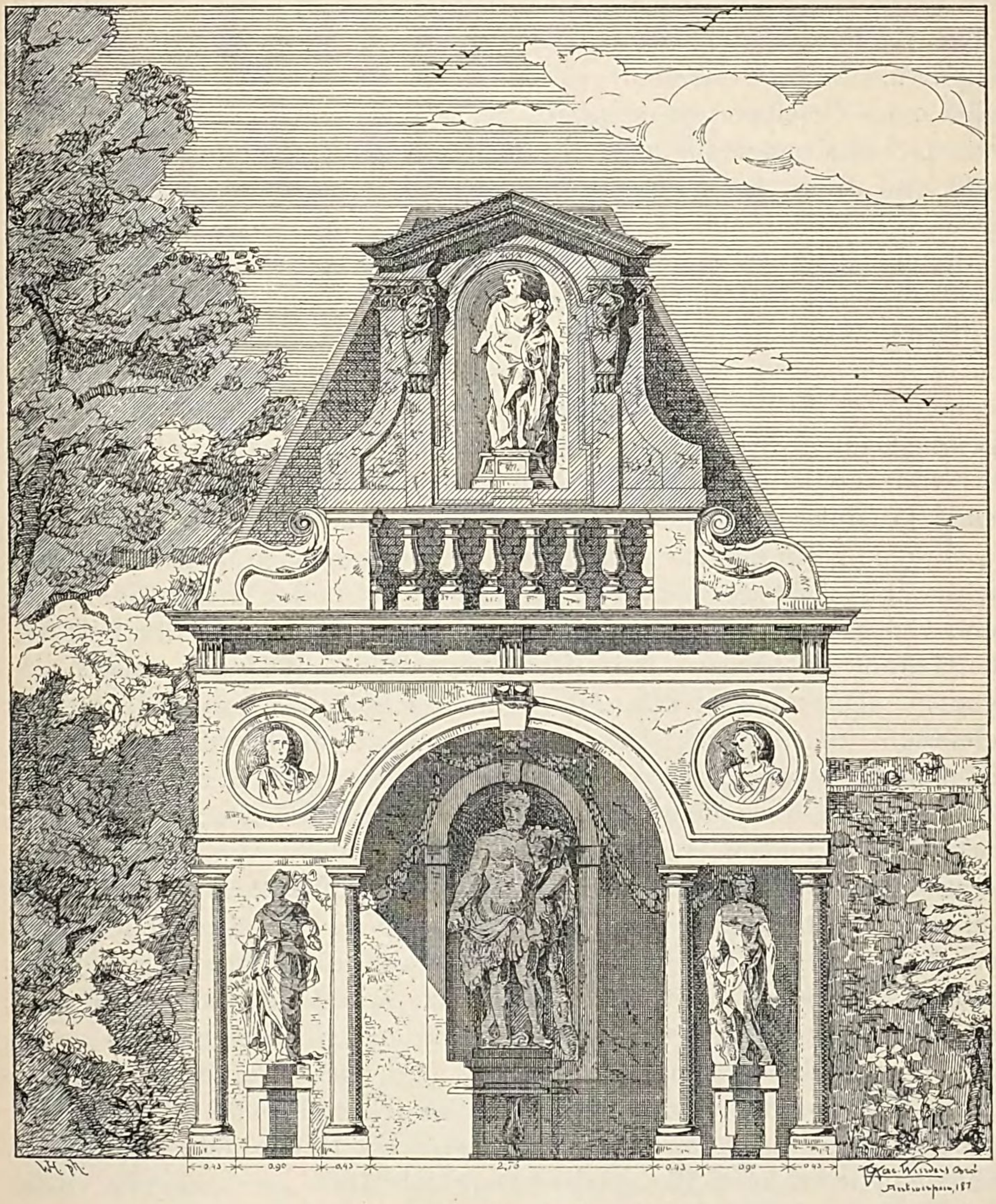


Fig. 8. Gartenhaus Rubens' zu Antwerpen.

und Antwerpen ſind ihm Zeugniß für die vollzogene Wandlung. Auch er war der feſten Meinung, daß jene kecken Barockbauten den klaſſiſchen Vorbildern nacheifern, wie er gewiß auch in ſeinen bildlichen

mythologiſchen Darſtellungen glaubte, antiken Geiſt wenn auch in ſeiner Weiſe wiederzugeben. Denn Rubens war einer der erſten Kenner ſeiner Zeit im Gebiete des Alterthums, er ſtand im engen Verkehr mit den erſten Gelehrten, mit den Niederländern Gevarts, Franciscus Junius, Hugo Grotius, den Franzoſen Nicolas und Valavès Peiresc, de Thou Dupuy u. ſ. w., wie mit den großen Sammlern jener Zeit. Ja er gehörte ſelbſt unter dieſelben und offenbarte überall den lebhafteſten Eifer für Forſchung und Verſtändniß jener Kunſt, deren Reſte er in Italien ſelbſt geprüft und ſtudirt hatte. Ihm kam es bei der Herausgabe gerade der Genueſiſchen Paläſte aber auch auf praktiſche Dinge an. Er wollte nicht Fürſtenſchlöſſer wiedergeben, wie er ſie im Palazzo Pitti zu Florenz, in der Cancelleria zu Rom, im Schloß Caprarola vorzugsweiſe bewunderte, ſondern große Bürgerhäuſer, wie ſie für die ſtolzen Niederländer geeignet und wie ſie nur die Handelsſtadt Genua und unter veränderten Grundbedingungen Venedig in vollendeter Form bieten. Darum erſchienen ihm die Bauten der via nuova, die Villen der Hauptſtadt Liguriens, ihre vornehme Feſtlichkeit, die in ihnen lebende ſtolze Kraft großbürgerlichen Daſeins als die geeignetſten Vorbilder für ſeine Heimath.

Fragen wir nun nach dem Einfluß des Rubens'ſchen Werkes, welches nicht weniger als vier Mal aufgelegt wurde,[1]) ſo ſollte man meinen, die beſte Gelegenheit, jene Vorliebe für Genueſer Paläſte an der Schelde zur Geltung zu bringen, habe Rubens' eigenes Haus in Antwerpen geboten. Denn der Meiſter führte das reiche Leben nicht nur eines gefeierten und fürſtlich belohnten Künſtlers, ſondern war zugleich ein politiſch hervorragender Bürger ſeiner mächtigen Heimathſtadt, als Staatsmann nicht minder geachtet wie als Kunſtförderer. Trotzdem finden wir in ſeinem Heim noch das volksthümliche Weſen als kräftig vorwaltend. Das Innere desſelben iſt ſpäter größtentheils, die Façade ganz verändert. Letztere war — wie von *J. van Coes* gezeichnete und von *Harrewyn* gravirte Stiche aus den Jahren 1684 und 1692 uns belehren — aus drei Theilen zuſammengeſetzt, von denen nur der mittlere mit ſchlanken Rundbogenfenſtern im Erdgeſchoß ausgeſtattete, von einiger architektoniſchen Bedeutung iſt. Dagegen zeigt uns einer der Stiche das triumphbogenartige dreitheilige Thor (Fig. 7) zwiſchen Hof und Garten, in welchem italieniſche Motive mit Rubens'ſcher Urſprünglichkeit ſich miſchen. Die mittlere Durchfahrt mit ihrer aus drei Seiten des Achtecks gebildeten, den Rundbogen erſetzenden Ueberdeckung wird von ſchwer gequaderten Säulen eingefaßt. Im Giebel befindet ſich eine runde Niſche mit der Büſte der Minerva, umgeben von Engeln

[1]) 1622 und 1633 in Antwerpen, 1708 und 1755 in Leipzig.

und Laubgewinden. Die Nebenthore wurden im Halbkreis geſchloſſen, als Gewände toskaniſche Säulen im Palladiomotiv angeordnet. Oberhalb des Architraves finden ſich auch hier mit Büſten gezierte barocke Niſchen. Ueber dem Ganzen zieht ſich eine von Statuen bekrönte Baluſtrade hin. Der Grundgedanke von Michelangelo's Porta Pia miſcht ſich mit einer an die ſpätere Mailänder Architektur und an Ricchini erinnernden Derbheit der Formen zu einem eigenartig lebendigen, echt Rubens'ſchen Werk.

Die Hoffaçaden des Wohnhauſes zeigen deutlicher den Genueſer Einfluß. Ihre nicht geſchickte Maſſenvertheilung darf wohl zum Theil auf Rechnung einer älteren Anlage gebracht werden, dagegen iſt der reiche Schmuck mit figürlichem Relief, die maleriſche Behandlung der Flächen den Castello zugeſchriebenen Paläſten entlehnt, aber noch freier gehandhabt. Einen noch völlig erhaltenen Theil des Anweſens bildet das Gartenhaus (Fig. 8), welches ſich auf einem Gemälde in der Münchener Galerie (No. 287) und auch ſonſt vom Meiſter gern abgebildet findet. Es iſt dies eine nur nach rückwärts durch eine Wand geſchloſſene toskaniſche Halle. An den vorderen Ecken ſtehen in rechtem Winkel zu einander je drei Säulen. Die inneren derſelben verbindet ein Rundbogen, deſſen Archivolte aus dem Architrav ſich entwickelt. In den Zwickeln zwiſchen erſterem und der Ecke befinden ſich Rundniſchen mit Büſten, ein Triglyphengeſims deckt den einfachen aber in der Maſſenvertheilung höchſt edlen Entwurf ab, deſſen Vorbild wohl weniger in Italien, als in *Floris'* prächtigem Lettner in der Kathedrale zu Tournai (um 1566) zu ſuchen iſt. Ueber den geſchilderten Bautheilen zieht ſich eine ganz dekorative Baluſtrade hin, deren Eckpoſtamente über den inneren Säulen ſtehen und eigenartige Anläufe zur Seite haben. Vor das nordiſch hohe Dach endlich iſt ein Vorbau geſtellt, eine von Hermen eingefaßte Statuenniſche, gleichfalls von rein dekorativer Bedeutung. In Formengebung und Detailbehandlung fühlt man überall den Maler, in der eigenartigen und prächtigen Geſamtwirkung aber den großen Künſtler.

Unter den ausgeführten Bauten Rubens' iſt noch das Scheldethor zu Antwerpen (1624) zu nennen, ein einfacher gequaderter Rundbogen, umgeben von gleichfalls gequaderten Halbſäulen und Pilaſtern, über deren in der Mitte eines Architraves und Frieſes entbehrenden Geſimſe wieder ein dekorativer Giebelaufbau geſtellt iſt. Die ſitzende Statue des Flußgottes, ein Werk des *Arnold Quellijn*, ſchmückt denſelben. Bei mehreren kleineren Werken, welche Schoy dem Meiſter zuſchreiben zu dürfen glaubt, fehlt es hiefür an beſtimmten Anhaltspunkten, und mithin für die vorliegende Betrachtung an Berechtigung, näher auf dieſelben einzugehen.

Rubens erweiſt ſich auch als Architekt in ſeinen Bildern. Welt

bekannt iſt der ſtattliche Bau in ſeinem „Liebesgarten“. Hier wie überall äußert ſich ſeine Kunſt immer als breit und wuchtig, wirkungsvoll erdacht, überſprudelnd reich und vollſaftig in den Gliederungen, fortgeſchrittener im barocken Sinne als bei irgend einem gleichzeitigen italieniſchen Architekten.

Die merkwürdigſten Schöpfungen des Meiſters ſind die in Stichen von *Theodor van Thulden* (geb. zu Herzogenbuſch vor 1607, † daſelbſt 1676?), ſeinem Gehilfen bei der weitſchichtigen Arbeit, dargeſtellten Feſtbauten für den Einzug des Erzherzogs Ferdinand in Brüſſel (1635). Bei dieſen entfaltet Rubens ſeine maleriſchen Anſchauungen völlig ungezwungen. Die Formen ſind ganz willkürlich. Es kommt ihm nicht darauf an, ein breites Glied zwiſchen Kapitäl und Architrav einzufügen, den barocken Formen nordiſcher Baukunſt, die bisher immer in beſcheidenem Maßſtabe verwendet wurden, nun die ihm eigene breite Größe zu geben, geſchwungene Giebel, ſich umarmende, lebendig bewegte Doppelhermen anzuordnen, die Giebel mit jenen von St. Suſanna in Rom entlehnten aufſteigenden Baluſtraden zu verſehen u. ſ. w. Die Quaderung erhält die denkbar wuchtigſte Form, Michelangelo's Porta Pia mit ihrer aus drei Seiten des Achtecks gebildeten Ueberdeckung iſt eines der beliebteſten Motive, überall zeigt ſich die Luſt, aus der Zierlichkeit eines Vredemann de Vries zu bedeutender, manchmal aber doch grob wirkender Maſſigkeit ſich zu erweitern.

Wenn man neuerdings Rubens allein das Verdienſt zuſchreiben wollte, der Vermittler der italieniſchen Barockkunſt geweſen zu ſein, ſo thut man ſeinen Mitſtrebenden entſchieden Unrecht. Daß er, der Fürſt unter den Künſtlern, durch ſein thatkräftiges, begeiſtertes Eintreten für die Architektur des Südens, derſelben den Sieg in Belgien im Weſentlichen bereitete, iſt jedoch fraglos. Wohin ſein Einfluß nicht reicht, ſchon in Holland vollzieht ſich die Entwicklung in ganz anderen Bahnen, als in den ihm zunächſt nacheifernden Landestheilen. Dies zeigt ſich ſelbſt in ſeinen perſönlichen Gegnern.

Denn neben ihm entwickelten ſich auch ſolche Kräfte, welche ſeiner Ueberlegenheit feindlich gegenüber ſtanden, doch in verwandter Weiſe. Gerade Rubens' erbittertſten Widerſacher, *Wenceslav Coeberger* (geb. zu Antwerpen 1560, † zu Brüſſel 1630 oder 1632?) finden wir in gleicher Richtung thätig. Auch er war, wie Francquart urſprünglich Maler, war in Italien, namentlich Neapel gebildet, ſpäter in ſeine Heimath zurückgekehrt, in die Dienſte des Erzherzogs Albert getreten und wirkte in demſelben mit Eifer für die antike Richtung, deren Studium er in einem großen, aber nicht zur Erſcheinung gelangten Werke über die Denkmäler Altrom's darlegte.

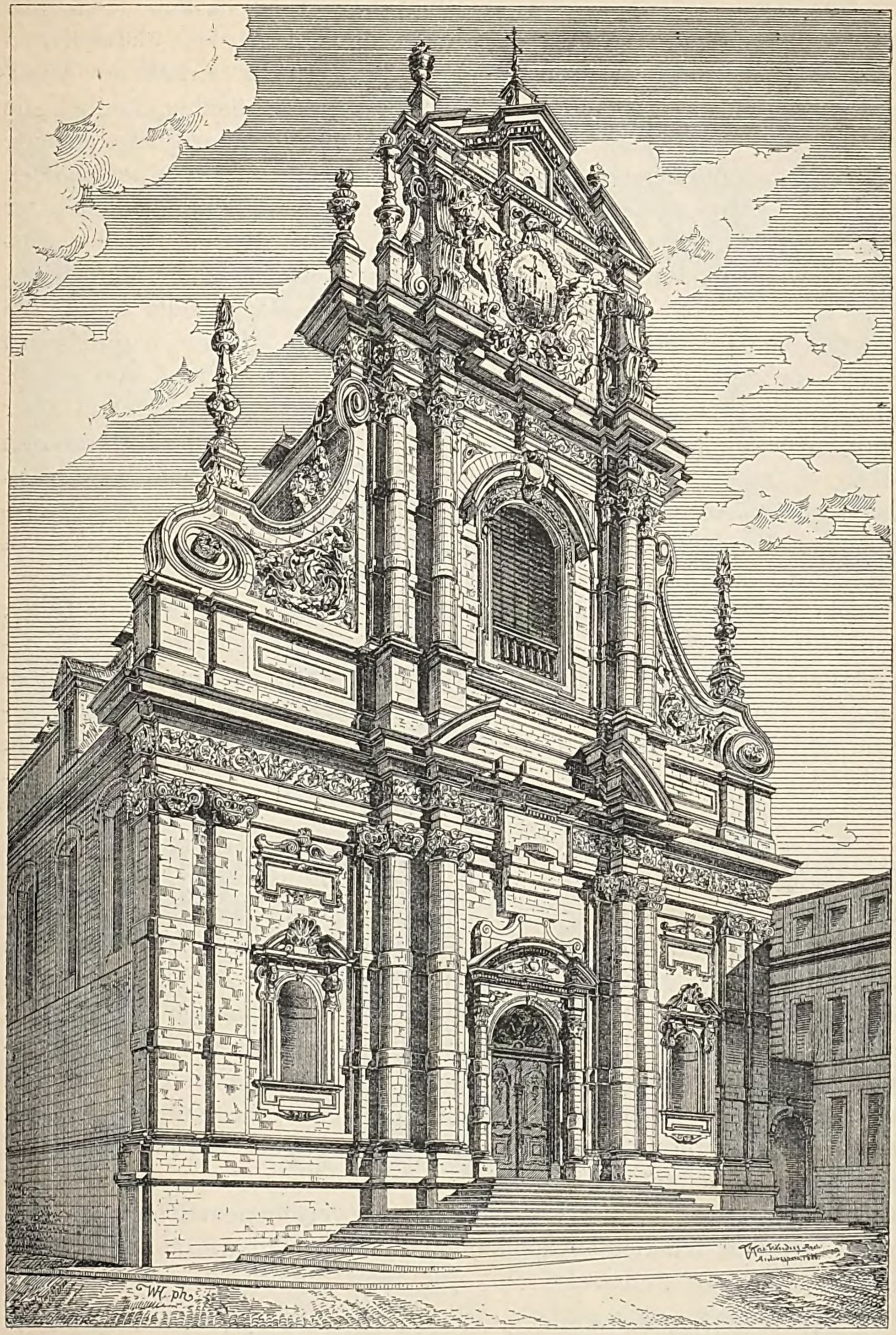


Fig. 9. Jesuitenkirche zu Löwen. Façade.

Der älteſte bekannte Bau ſeiner Hand erfuhr dasſelbe Schickſal wie die Jugendarbeit Francquart's: auch die Carmeliterkirche in Brüſſel (1607—1613) wurde leider (1785) zerſtört. Erhaltene Abbildungen zeigen eine zweiſtöckige Front mit großem, flachem Giebel, die von den Francquart'ſchen Bauten ſich durch ihre breite Anlage als eine im Geiſte italieniſcher Barockkunſt fortgeſchrittene Arbeit unterſcheidet. Auch hier ſtand ſüdlich vom Chor ein mit einer Kuppel bedeckter Thurm. Wie ſehr Coeberger im künſtleriſchen Boden Italiens wurzelte, beweiſt der Bau von Notre Dame von Montaigu (1609—1611), einer großen, eng mit der gleichzeitigen St. Maria della Salute zu Venedig verwandten Kirche. Die ſchwere und laſtende Kuppel wird ſeitlich von derben als Streben dienenden Konſolen geſtützt und erhebt ſich über ein etwas gedrücktes, doriſch gegliedertes Untergeſchoß. Der Eindruck mangelnder Freiheit im Aufbau wird noch verſtärkt durch den öſtlich am Chor ſtehenden ſchlanken Glockenthurm. Beiden Werken des Brüſſeler Architekten iſt eine gewiſſe gedrängte Kraft, ein ſo entſchiedenes Verneinen der Vertikalrichtung des nordiſchen Baues eigen, wie dies ſelbſt Rubens fremd war.

Die Schüler des großen Malers entwickelten ſich weitaus freier. Seine Richtung fand in *Lucas Faid'herbe* (geb. zu Mecheln 1617, † daſelbſt 1697) [1]), dem Hausgenoſſen und Liebling des Meiſters, ihren glänzendſten Vertreter. Faid'herbe hatte urſprünglich die Bildhauerei erlernt und auch zu dieſer in Rubens' Werkſtätte Anweiſung gefunden. Früh aber wendete er ſich unter dem Beifall ſeines Meiſters der Baukunſt zu.

Schon in ſeinem erſten Werke, der Jeſuitenkirche zu Löwen (1650—1666) (Fig. 9), offenbart ſich das ungewöhnliche auf das Malerische gerichtete Talent des Künſtlers. Zwar ſchreibt Schayes den Bau dem Jeſuitenpater *Wilhelm Hesius* zu, doch dürfte ein ſo glänzendes Werk kaum einem Dilettanten gelungen ſein. Der Grundriß iſt entſchieden einem Bau der romaniſchen Periode entlehnt. Er ſchließt ſich dem des Domes zu Roermont und den rheiniſchen Bauten des beginnenden 13. Jahrhunderts an und beſteht aus einem Langhauſe, welches aus drei mittleren und aus je ſechs ſeitlichen Quadraten gebildet iſt, aus einem Querſchiff mit an die Vierung ſich anlehnenden gurtenartigen Gewölbjochen von der Breite der Seitenſchiffe und je einer abſchließenden Koncha, ebenſolchem, doch mit breiterem Zwiſchenjoch verſehenem Chor. In den Ecken befinden ſich kleine Kapellen mit öſtlichen Halbkreisabſiden. Dieſe

---

[1]) Alfred Michiels, Artistes de divers genres formés par Rubens; Gazette des beaux arts, Band XXII.

romaniſche Anlage iſt auf das Geiſtreichſte zur Barockkirche umgeſtaltet. Die Arkaden des Langhauſes (Fig. 10), die an St. Annunciata und S. Siro in Genua ihre unverkennbaren Vorbilder haben, ruhen auf joniſchen

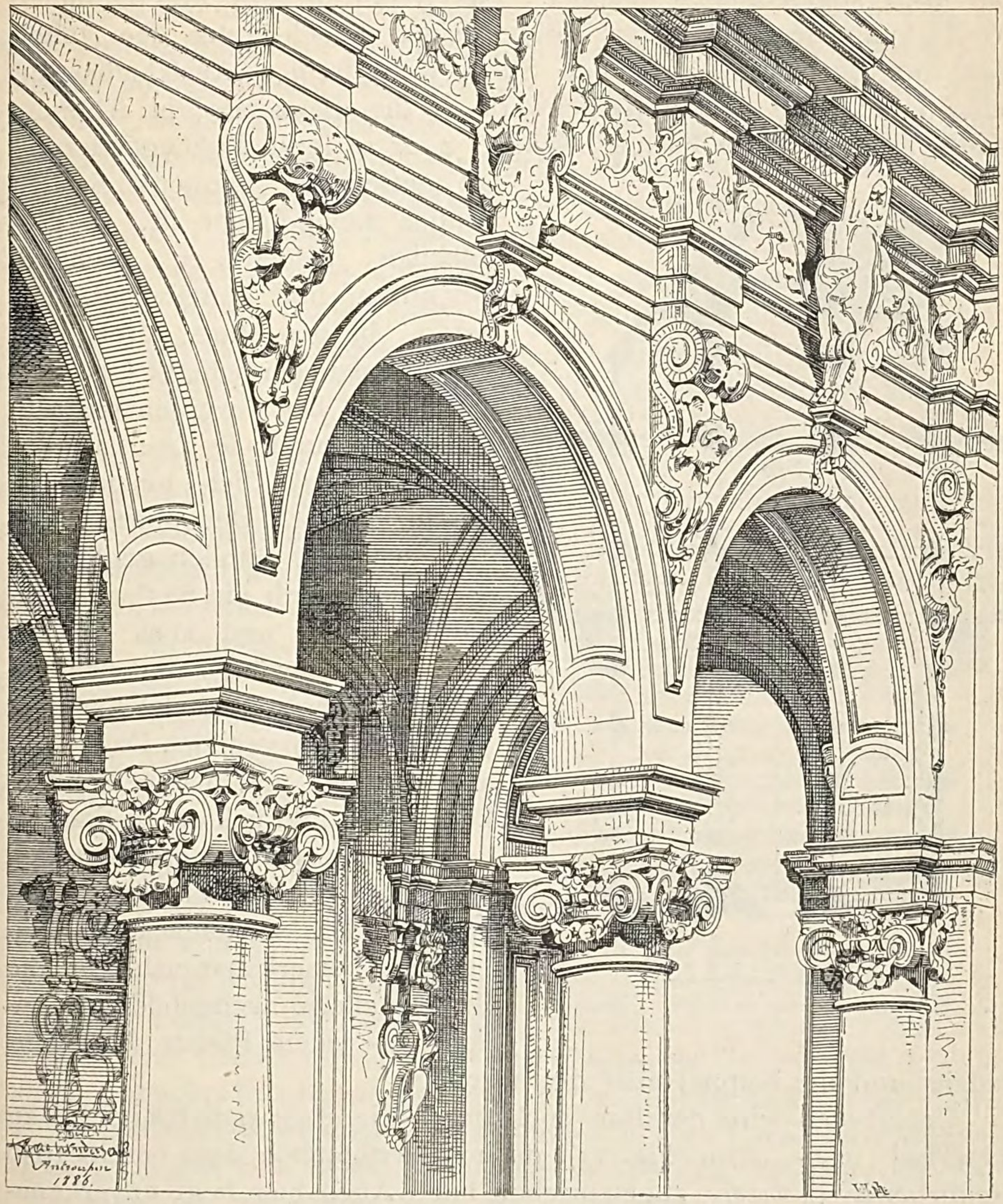


Fig. 10. Jeſuitenkirche zu Löwen, Detail der Langhaus-Arkaden.

Säulen. Ueber den Bogen zieht ſich ein verkröpftes, im Fries reich mit Kartuſchen geſchmücktes Gebälk hin, welches an den Hauptpfeilern auf Pilaſtern mit ſchönem Kompoſitakapitäl auffitzt. Der Obergaden mit

feinen großen Fenſtern trägt die zum Tonnengewölbe umgeänderte Decke, deren mittelalterlichen Urſprung man faſt nur noch am Chor erkennt. Die Vierung deckt eine unfertige, jetzt über dem Kranzgeſims flach abgeſchloſſene Kuppel. Das Detail iſt ſehr durchgebildet, die Wirkung des Innern der Kirche leidet jedoch unter dem kalten Weiß der Bemalung, an deſſen Stelle wohl farbige Ausſchmückung treten ſollte. Ein ächtes Barockwerk iſt die glänzende, in ſchönem Sandſtein ausgeführte Façade, welche zwar in ihrer Maſſengliederung faſt getreu der Jeſuitenkirche zu Brüſſel nachgebildet iſt, in Einzelheiten jedoch zu höchſtem Reichthum ſich aufſchwingt. Die untere, in der Mitte durch zwei Paar Säulen bereicherte Ordnung iſt joniſch. Doch werden die Säulenſchäfte durch je zwei an der ganzen Façade ſich hinziehende Bänder belebt. Der obere Theil der Façade iſt ähnlich gegliedert, dort ſind jedoch die Säulen korinthiſch. Reich und keck bewegt ſind die Anſchwünge und namentlich die oberſte Bildtafel mit dem Jeſuitenwappen gebildet. Das Ganze athmet Leben und heitere Feſtlichkeit: ein Prunkſtück erſten Ranges, das, auf einem Hügel errichtet, ſich hoch über die alterthümliche Stadt erhebt. Die Seitenfaçaden ſind einfach, bemerkenswerth nur die Strebepfeilern nachgebildeten Anläufe an jedem Pfeiler des Obergadens und die Kuppel über der Vierung.

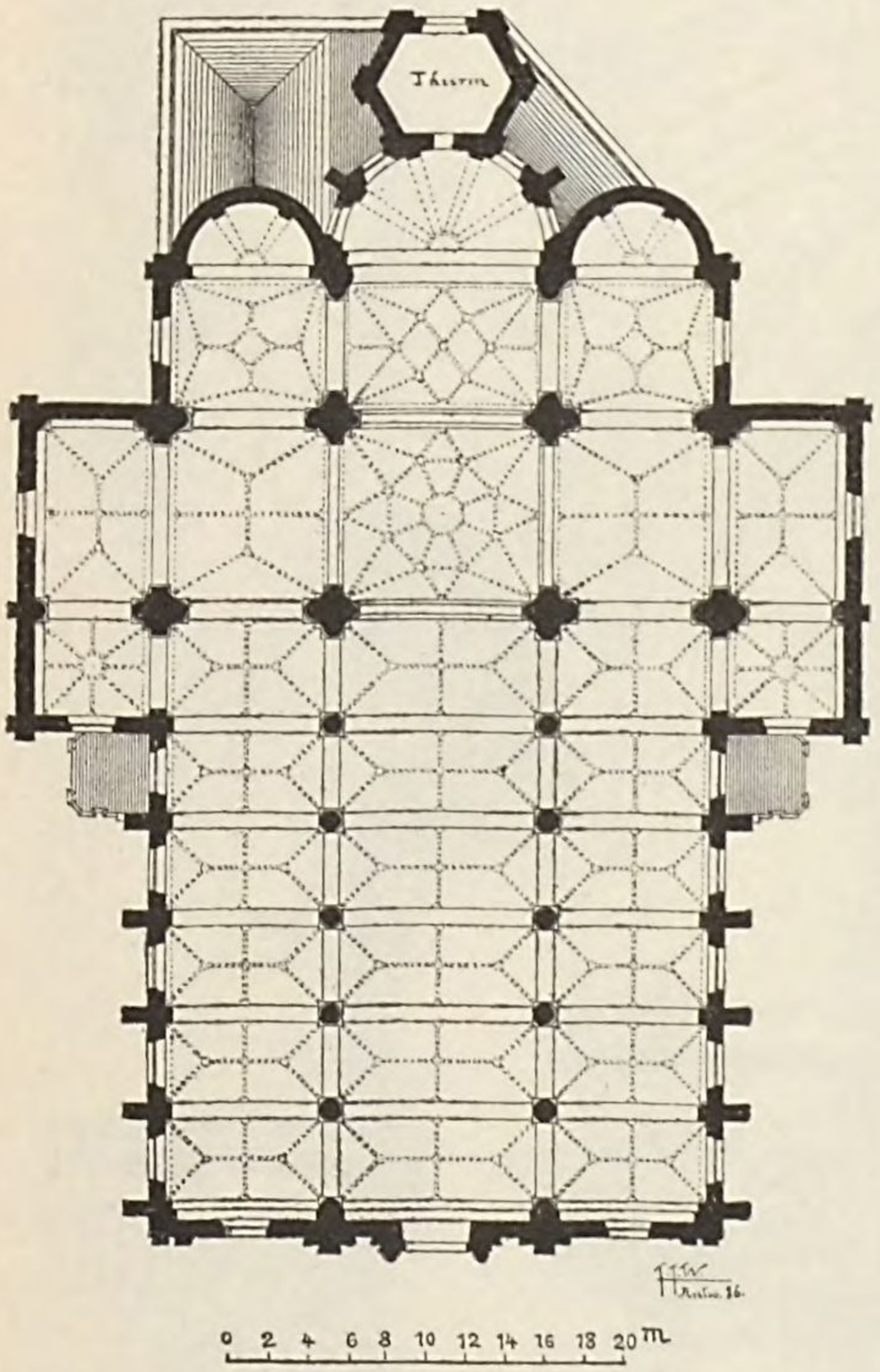


Fig. 11. Beguinenkirche zu Brüſſel. Grundriss.

Ueberboten wird der Bau noch durch die Beguinenkirche zu Brüſſel (1657—1676) (Fig. 11), die man irrthümlich dem bereits 1630 verſtorbenen *Coeberger* zugeſchrieben hat. Auch hier liegt unverkennbar ein bisher zu wenig beachteter mittelalterlicher Bau zu Grunde, deſſen urſprüngliche Geſtaltung die Stadtpläne des 16. Jahrhunderts noch zeigen. Das Langhaus iſt dreiſchiffig, das noch erhaltene Netzgewölbe ruht auf Rundſäulen. An dieſe legen ſich bei den Stützen der Vierung noch je vier ſtarke Dinſte, ſo daß der Pfeilergrundriß des gothi-

ſchen Domes St. Gudule auch hier ſich findet. Das Querſchiff beſteht aus fünf Jochen, der hohe Chor aus einem Joch und halbkreisförmiger Koncha, in deren Achſe der Thurm ſich anreiht. Zu Seiten des hohen Chors liegen zwei Kapellen mit gleicher Koncha. Die Barockdekoration im Innern ähnelt der in der Jeſuitenkirche zu Löwen, übertrifft ſie jedoch an Reichthum des Details. Die Säulen ſind toskaniſch, die Bogen darüber von Quaderungen unterbrochen, das Geſims wieder über Konſolen verkröpft, über den Schlußſteinen aber von Kartuſchen derart unterbrochen, daß es in einem Segment nach oben ausbiegen muß. Ueber der Attika befinden ſich zwiſchen den Oberlichtfenſtern die das Gewölbe theilenden Gurte und die Rippen der einzelnen Joche. Am Chor treten wie in Antwerpen große Kompoſitapilaſter auf, ſteigert ſich mithin die Architektur in den Verhältniſſen. Der Geſamteindruck iſt ein geradezu bezaubernder. Die Uebereinſtimmung der Glieder, die ſchöne Vertheilung des Lichtes, die Weiträumigkeit iſt zwar dem romaniſchen Baumeiſter zu verdanken, aber auch ſein ſpäter Nachfolger hat durch edle, nirgends aufdringliche Bildung des Details, durch geiſtvolle Umgeſtaltung des Vorhandenen ſich als des Vorbildes nicht unwürdig bewieſen. Auf die Durchbildung der Wandverkleidungen und Betſtühle, ſowie der leider überſtrichenen Kanzel ſei hingewieſen: wo neben ſtark naturaliſtiſchen Motiven ſich figürliche Theile finden, die als unmittelbare Vorbilder für *Schlüter's* ſpätere Kunſt gelten müſſen. Hier und in Antwerpen ſind die Anfänge ſeiner Richtung als Bildhauer zu ſuchen. Geradezu überraſchend wirkt die unlängſt wiederhergeſtellte Façade, wohl die mächtigſte in ganz Belgien (Fig. 12). Das breite Mittelſchiff forderte eine entſprechende Anlage, ſo daß die untere joniſche, wie die obere Compoſita-Pilaſterordnung dreitheilig angelegt werden mußten. Vor den mittleren Pilaſtern und der Intercolumnie iſt ein dekoratives Prachtthor mit großer Niſche angebracht, welches bis in das Gurtgeſims hinein ſich erſtreckt und über dieſem mit einem Segmentgiebel bekrönt iſt. Im oberen Geſchoß findet ſich in der Mitte ein reich durchgebildetes Fenſter, darüber an Stelle des bei Jeſuitenkirchen üblichen Wappens ein Giebel mit vielfach verſchlungenem, in architektoniſchen Linien gezeichnetem Kartuſchenwerk und zierlichen Anſchwüngen. Die beiden Nebenſchiffe haben gewiſſermaßen je ihre Façade mit eigenen Giebeln für ſich und helfen ſo den Geſamteindruck beleben, die Wirkung nach der maleriſchen Seite hin noch ſteigern.

In dieſem Aufbau, den ich gleichfalls dem Faid'herbe zuzuſchreiben geneigt bin, ſpricht ſich das niederländiſche Weſen im Gegenſatz zum italieniſchen vielleicht am klarſten aus. Dieſes Aufſtreben, dieſe Neigung zu lothrechten Gliederungen, zur Entfaltung in die Höhe, zu ſcharfem

Trennen in ſelbſtändig wirkende Theile, dieſe unerſchöpflich ſprudelnde Schaffensluſt im Einzelnen, die launiſche, aber doch vollformige Behandlung des Profiles, das iſt die ächteſte Barockarchitektur. Das ſind Gebilde, in welchen das Streben nach künſtleriſcher Freiheit ſich in einer dem niederländiſchen eigenartigen Weiſe äußert.

Höchſt merkwürdig iſt dagegen der nicht ſehr hohe, fünfſeitige Thurm. Der untere Theil desſelben erſcheint mit einer rieſigen joniſchen Pilaſterordnung umgeben, über deren Attika eine beſcheidene Laterne mit gequaderten Pilaſtern und ſtumpfem Dachhelm ſteht. Zu Seiten desſelben finden ſich aber den ſpätgothiſchen nachgebildete, mit ihrem geraden Körper und ihrer ſchweren Bekrönung Opferſtöcken ähnliche Fialen — alſo auch hier noch, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gothiſche Erinnerungen!

Die ſelbſtändige künſtleriſche Geſtaltungskraft Faid'herbe's zeigt ſich am lebendigſten an der Kirche von Notre Dame d'Hanswyk (1663—1678) zu Mecheln (Fig. 13). Auch hier dürfte ein romaniſcher Bau zu Grunde liegen, eine einfache aus vier, bezw. je acht faſt quadratiſchen Jochen beſtehende dreiſchiffige Anlage ohne Querſchiff, mit drei Abſiden an der Oſtendung. Die drei erſten Säulen des Langhauſes, von Weſten gezählt, ſowie die beiden letzten, blieben bei dem Umbau ſtehen, wurden jedoch in toskaniſche Formen gehüllt. An Stelle der zwiſchen dieſen liegenden Joche wurde ein Kuppelrundbau von weſentlich größerem Durchmeſſer als die Schiffbreite angeordnet, derart, daß die Seitenſchiffe ſowie die nun durch je fünf Pfeiler gebildete Arkadenreihen derſelben nach beiden Seiten im Segment ſich ausbiegen. Die Kuppel iſt durch zwölf Gurte abgetheilt. Das Langhaus entſpricht je zwei der durch dieſelben gebildeten Theilen. Je zwei weitere im rechten Winkel dazu ſtehende kommen auf die in geſchilderter Weiſe angeordneten Arkaden der zum Umgang gewordenen Nebenſchiffe. Die vier übrig bleibenden Theile in den Diagonalen fallen auf die hier aufgerichteten gequaderten, von einem Bogen unterbrochenen Pfeiler. Um nun die Kuppel nicht allzuhoch bilden zu müſſen, ſind die Tonnengewölbe des Mittelſchiffes möglichſt tief herabgedrückt, die Arkaden im Stichbogen gehalten, ſo daß das Kranzgeſims unter dem Tambour mit ſeinem Umgange nur 18,1 Meter über dem Kirchenfußboden ſich erhebt, worüber dann Tambour und Flachkuppel bis zu einer lichten Geſamthöhe von 33,1 Meter aufſteigen. Auch die nicht ganz vollendete Façade ſollte einige neue Motive erhalten, wenn ſie gleich in den Hauptttheilen der Brüſſeler Auguſtinerkirche entlehnt iſt. Die Bekrönung der oberen Ordnung geſchieht durch ein der reichen Pilaſter- und Säulengruppirung entſprechendes verkröpftes Gebälk,

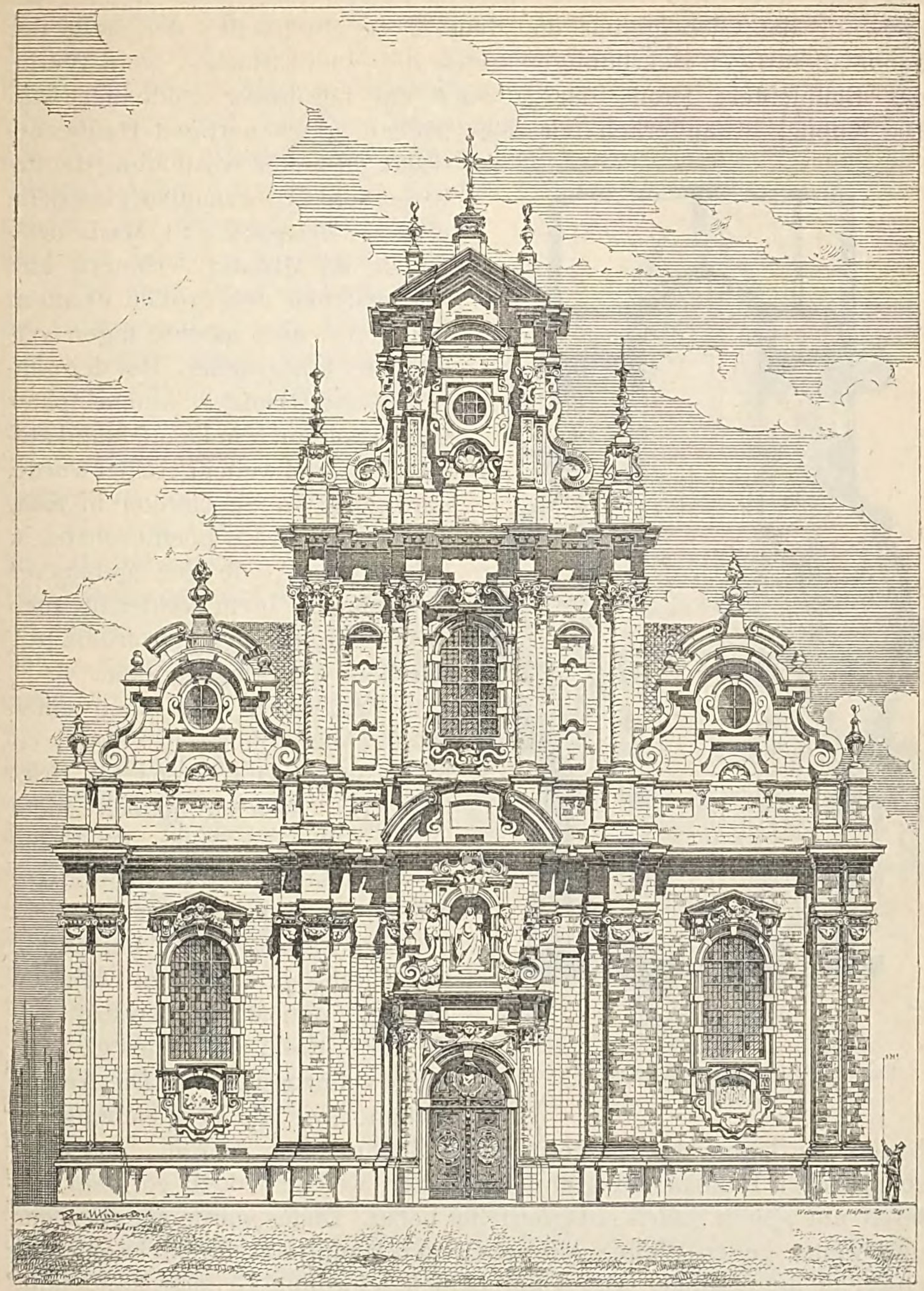


Fig. 12. Beguinenkirche zu Brüssel. Façade.

das aber über dem mittleren großen Fenſter fortgelaſſen iſt, ſo daß hier nur das Giebelgeſims die Mauerfläche abſchließt. An Stelle der kandelaberartigen Bekrönungen treten hier zuerſt Statuen, wohl Werke des Baumeiſters ſelbſt, der ja auch ein berühmter Bildhauer war. Die Kuppel iſt äußerlich mit einer flachen, glockenartigen Haube bedeckt, die an die Ausbildung der italieniſchen Frührenaiſſancekuppeln, etwa an Bramante's St. Maria delle Grazie zu Mailand, erinnert, und hat zwiſchen den großen Fenſtern ſchwache, man möchte ſagen verſchämte Strebepfeiler. Bei der ganzen Grundrißanlage, welche ſpäter wiederholt auch in Deutſchland aufgegriffen und weiter gebildet wurde, wird man an St. Gereon in Köln erinnert. Es wäre höchſt lehrreich, zu erfahren, ob bei genauerer Betrachtung nicht vielleicht auch für die Kuppel ſich eine frühmittelalterliche Unterlage ergäbe.

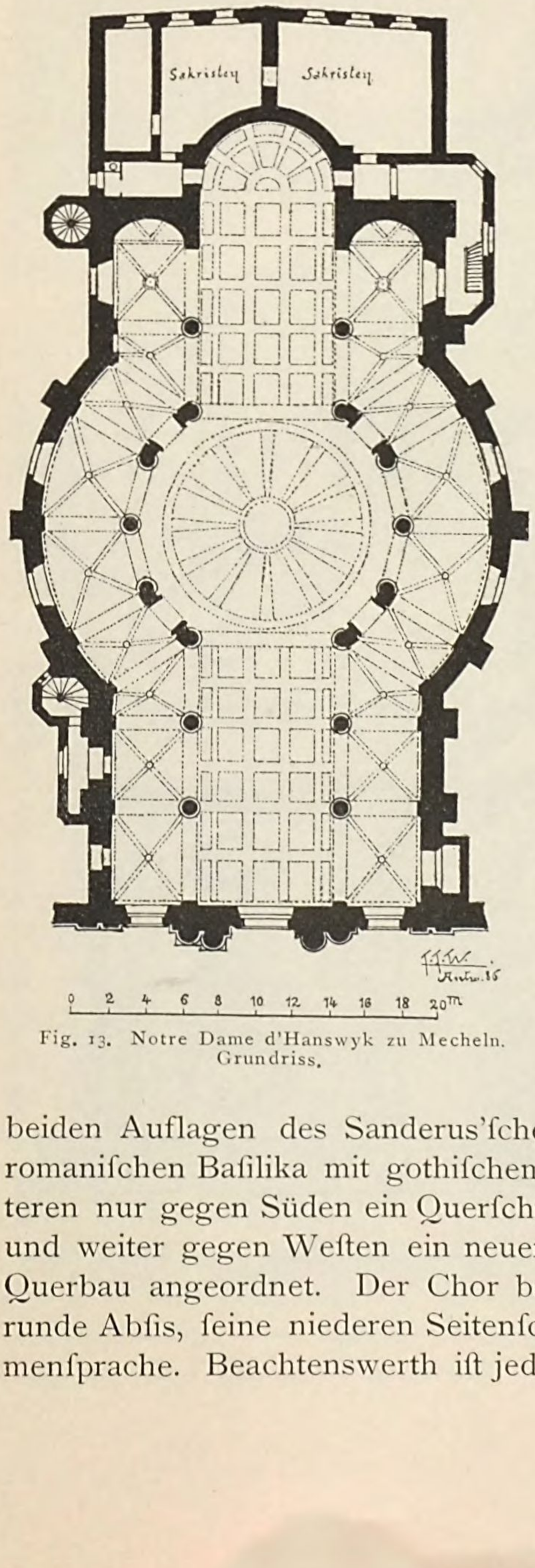


Fig. 13. Notre Dame d'Hanswyk zu Mecheln. Grundriss.

Faid'herbe ſchuf auch einen Plan zu der Abteikirche von Averbode lez Diest (1664 bis 1670) (Fig. 14), welcher jedoch nicht zur Ausführung kam. Doch hat er wahrſcheinlich die Ausführung, welche der Antwerpener Architekt *Van den Eynden* leitete, beeinflußt. Die Kirche bildet einen weiteren Verſuch, den älteren Kreuzgrundriß durch Einfügung eines Centralraumes umzugeſtalten. Die Anlage entſtand, wie die Vergleichung der beiden Auflagen des Sanderus'ſchen Buches klar beweiſt, aus einer romaniſchen Baſilika mit gothiſchem Chor, welche jedoch vor dem letzteren nur gegen Süden ein Querſchiff beſaß. Dieſes wurde abgebrochen und weiter gegen Weſten ein neuer, den Haupttrakt durchſchneidender Querbau angeordnet. Der Chor behielt ſeine alte Grundgeſtalt, ſeine runde Abſis, ſeine niederen Seitenſchiffe — Alles bei antikiſirender Formenſprache. Beachtenswerth iſt jedoch der Verſuch, die Vierung weiter

zu entwickeln, indem die in Kompoſitaordnung durchgebildeten Pfeiler derſelben in dem unteren Theile freigelegt und hinter denſelben in den Ecken der Hauptſchiffe im Viertelkreis Seitenſchifftheile angelehnt wurden, die gewiſſermaßen die Centralanlage andeuten. Doch ſtehen wir hier vor einem ſichtlich wenig geglückten Verſuch, wie denn auch die ziemlich kahle Façade nicht zu den beſſeren Arbeiten des Meiſters gehört. Ein eigenartiger Thurm ſteht zur Seite der Vierung.

Der vierte Bau Faid'herbe's iſt die Jeſuitenkirche zu Mecheln (1669—1676), deren Grundriß in gewohnter Weiſe als Hallenbau mit Kompoſita-Säulenreihen aus drei Schiffen gebildet wurde. Die Façade ſtammt erſt vom Jahre 1709.

Das Ergebniß der verſchiedenen Beſtrebungen und Verſuche Faid'herbe's ſtellt ſich in der Abteikirche von Grimbergen dar, welche zwar 1660 begonnen wurde, doch 1700 noch nicht vollendet war, ſo daß der Weſtabſchluß in ſeiner Durchbildung entſchieden aus jüngerer Zeit ſtammt, während die übrigen Theile wohl Faid'herbe angehören könnten. Auch hier handelte es ſich nur um einen Umbau und zwar einer ſpätgothiſchen Kirche mit hohem Haupt- und Querſchiffen, welche alle drei im Halbkreis enden, und mit niederen Seitenſchiffen. Indem je zwei Syſteme der alten Gewölbeanlagen immer zu einem neuen verwendet wurden, erhielt der Bau die für eine Barockkirche unerläßliche Weiträumigkeit und breiten Verhältniſſe. Das Innere iſt im Chor durch eine korinthiſche, im Langhaus durch eine joniſche Ordnung gegliedert. Als neuerer Abſchluß gegen Weſten dient ein Kuppelbau mit korinthiſcher Säulenhalle und breitem Giebel. Ueber der Vierung ſchwebt eine kleine Kuppel, wie zu Löwen. Hinter dem Chor ragt der ſehr hohe und reich ausgebildete Thurm empor.

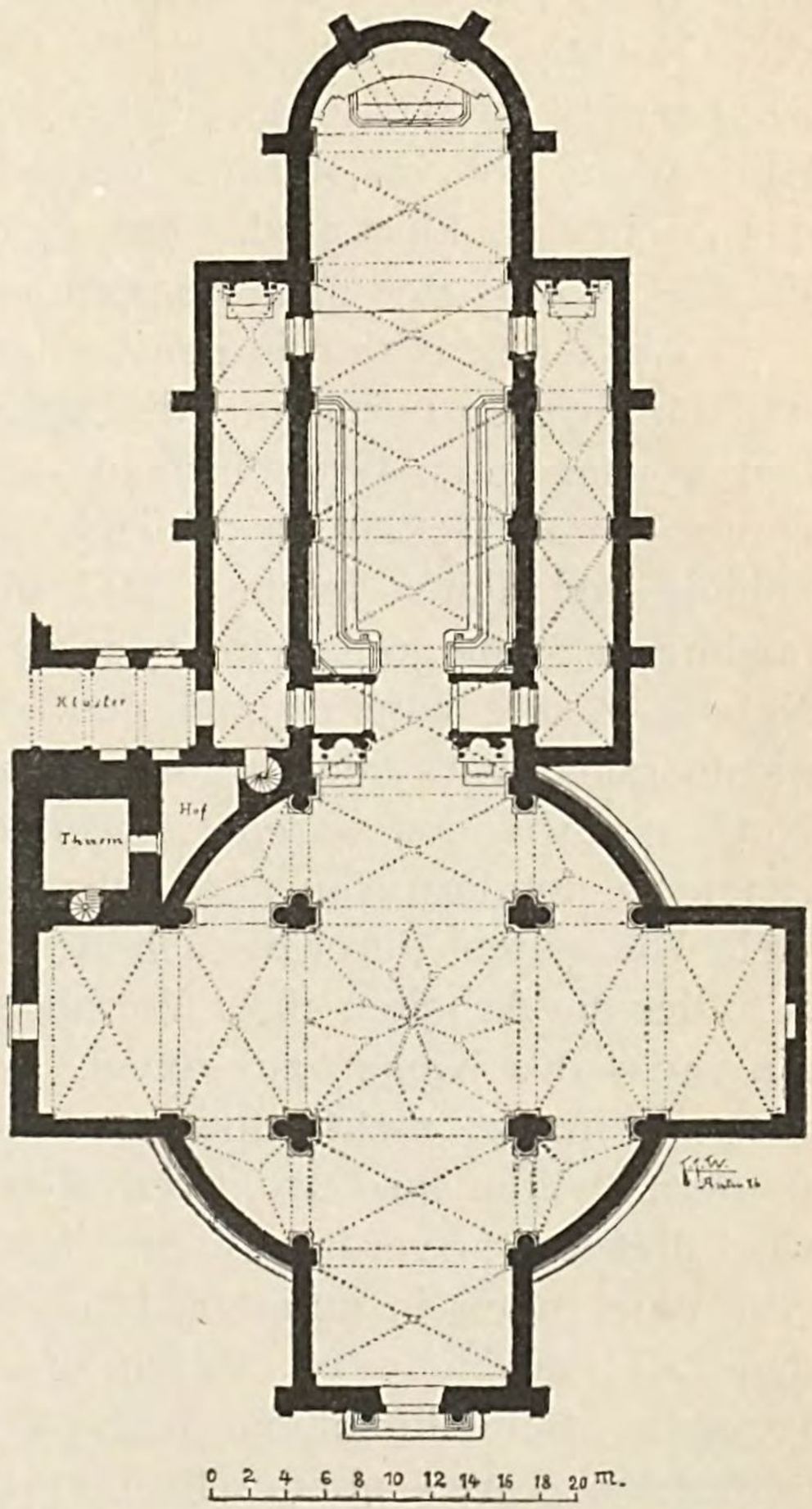


Fig. 14. Abteikirche zu Averbode. Grundriss.

Zu den kleineren Bauten jener Zeit gehört die dem Faid'herbe zugeſchriebene Kloſterkirche zu Liliendael in Mecheln, ein ſtattliches Schiff, welches nach außen durch eine zweiſtöckige Façade abgeſchloſſen wird. Die Wandflächen desſelben ſind von je einem Paar boſſirter Pilaſter eingefaßt und durch Niſchen und Statuen belebt. Die Giebel durchbricht ein großes Fenſter. Eine ziemlich nüchterne Pilaſterarchitektur gliedert auch den Kloſterbau ſelbſt.

Mächtig wirkt dagegen die Jeſuitenkirche zu Namur, jetzt St. Lupus (1621—1653), deren Schiffe von zwölf ſchweren doriſchen Säulen aus rothem Marmor getheilt werden und deren Gewölbe auf das reichſte ſtukkirt ſind. Der Chor ſtrahlt in buntem Marmor. Die Façade iſt eine der großartigſten in Belgien.

Wir ſehen mithin in Faid'herbe's Kunſt zwei ſehr bemerkenswerthe und für Belgien bezeichnende Eigenſchaften. Zunächſt das Verſtändniß, den vorhandenen Grundformen der Bauten ſich anzuſchließen und ſo eine nationale Geſtaltung derſelben zu erzielen. Die Belgier und namentlich die belgiſchen Jeſuiten ſind die erſten, welche ältere Kirchen im modernen Sinne „reſtauriren“, indem ſie das vorhandene Alte zu etwas Neuem, Zeitgemäßem umſchufen. Die Gothik, die Frührenaiſſance hat nie ſo gehandelt, denn wenn in jenen Zeitabſchnitten Mittel für einen Neubau vorhanden waren, verwendete man ſie nicht dazu, das Alte zu erneuern, ſondern Neues zu ſchaffen. Eine gothiſche Kirche hatte wohl viele Umbauten durchzumachen, nie aber umkleideten die jüngeren Künſtler die Arbeiten ihrer Vorfahren mit ihren Formen, um ihnen den Anſchein des Neuen zu geben. Mußten ſie ändern, ſo thaten ſie es voll und ganz, nicht bloß in den architektoniſchen Schmuckformen, ſondern ſtellten ihre ſtruktiven Neubildungen an Stelle des Alten. So wird dieſes zwar verdrängt, nie aber umgebildet, „reſtaurirt“. Denn das Alte ſtand noch in innigem, lebendigen Zuſammenhang mit der folgenden Zeit, die ſchwere, durch die Antike und durch die Reformation gezogene Scheidungslinie beſtand noch nicht. Die Männer der Gegenreform waren aber beſtrebt mit den Vorhergegangenen, der Zeit der Ketzerei zu brechen, indem ſie der niederländiſchen Spätgothik und Frührenaiſſance das Recht des Beſtehens abſprachen und an die italieniſche Renaiſſance anknüpften. Ihnen mußten die Werke des Jahrhunderts der Reformation und, bei dem Mangel kunſthiſtoriſcher Unterſcheidungsmittel, auch des vorhergehenden Zeitabſchnittes verhaßt ſein, nicht nur weil ſie nach Ketzerei ſchmeckten, ſondern auch weil ſie gothiſch, das heißt im Sinn der Renaiſſance barbariſch, roh, formlos waren. Aber das Vorhandene, obgleich es vielfach durch Brand und Verfall beſchädigt war, konnte nicht ohne Weiteres beſeitigt werden. In

England, Frankreich, ja Italien ließ man es unberührt ſtehen und vereinigte die vorhandenen Kräfte, um Neuſchöpfungen hervorzurufen. Der durch die Jeſuiten Belgiens erweckte nationale Katholicismus erfand die Kunſt, aus alten Ruinen neues Leben blühen zu machen, in das Weſen der romaniſchen Architektur einzudringen und ihre Verwandtſchaft mit der Renaiſſance dazu zu verwenden, dem mittelalterlichen Bau den Schein neueſter Kunſt zu verleihen, indem er die Formen mit dem ſprudelnden Reichthum ihrer Ziergebilde umhüllte und unbeſorgt um die innere Zuſammengehörigkeit zum Bau die Façaden zu reinen Schmuckbauten ausbildete. Wir werden im Verfolg der Kunſtentwicklung ſehen, daß dieſe Reſtaurirungen geradezu ein Merkmal des jeſuitiſchen Geiſtes und des aus ihm erwachſenden katholiſchen Lebens auf ihrem Siegeszuge durch Deutſchland bilden.

Außerdem ſehen wir aber in Faid'herbe auch die Neigung, aus dem nationalen Längegrundriß zur Centralanlage hinüberzuführen; es zeigt ſich alſo hier die Begeiſterung für die alte Anlage von St. Peter in Rom oder für die durch Rubens und van Xanten übermittelten Vorbilder des norditalieniſchen Centralbaues. Ich kenne kein Werk, welches Faid'herbe völlig frei und ſelbſtändig hätte entwerfen können. Stets iſt die ſchöpferiſche Kraft ſeines Gedankenfluges durch alte Baureſte beengt geweſen. Aber es ſcheint zweifellos, daß der Kuppelbau ſein eigentliches Ideal war, ob er ihn gleich nie in abgeſchloſſener Form zur Darſtellung bringen konnte. Seine Werke aber, ihre Weiträumigkeit und ihre trotz der oft an Schwierigkeiten reichen Umgeſtaltungen ſtets großartigen, freien und ſchönen Verhältniſſe, die fleiſchige, ſaftige Fülle der Gliederungen und die Vornehmheit im dekorativen Schmuck kennzeichnen ihn als einen ächten Zeitgenoſſen Rubens', als einen groß angelegten und bedeutenden Vertreter jener im hohen Grade künſtleriſch erregten Zeit. Wie aber ſeine Bauten auf die Zeitgenoſſen anregend wirkten, das ſehen wir in den zahlreichen Architekturbildern eines *Dirk van Delen*, ſeines Schwiegerſohnes u. A. mehr und in dem Umſtande, daß zu jener Zeit überhaupt zuerſt eine Architekturmalerei entſtand, daß man ſich der maleriſchen Schönheit der Bauten nun erſt vollſtändig bewußt wurde.

Als weiterer Schüler und einſtiger Mitarbeiter Rubens, bei deſſen Aufmeſſungen in Genua lernten wir ſchon *Deodat del Monte* (geb. zu St. Trou 1581, † zu Antwerpen 1634) kennen. Wir werden an anderer Stelle nochmals auf ihn zurückzukommen haben.

Die Verſuche Rubens', einen eigenen Palaſtſtil für Belgien zu ſchaffen, ſind nicht erfolgreich geweſen. Der Profanbau blieb im Weſentlichen ein unkünſtleriſcher, die Bürgerſchaft begnügte ſich mit dem

Vorhandenen, froh die prunkvollen Stätten früherer Pracht und vergangener Handelsgröße mit neuem Leben erfüllen zu können. Zwar macht ſich der Einfluß Italiens auch hier in erweiterten Treppenanlagen, künſtleriſch geordneten Hofbauten und dergleichen geltend, aber mir iſt kein ſtädtiſches Bauwerk bekannt, welches mit den kirchlichen ſich zu meſſen vermöchte. Vielmehr erhalten ſich die gothiſchen Ueberlieferungen mit erſtaunlicher Zähigkeit; Schayes nennt ein 1622 in Mons, zwei 1625 und 1636 in Ypern erbaute Häuſer, welche noch Treppengiebel, ſchlanke Fenſter, ja ſelbſt den Spitzbogen haben.

Eine beſondere Erſcheinung ſind dagegen die öffentlichen weltlichen Bauten. War ſchon an den Rathhäuſern von Antwerpen und Gent das gothiſche Syſtem in Renaiſſanceformen gekleidet worden, ſo war man jetzt beſtrebt, die Eigenart derſelben ganz in den Ausdrucksformen der neuen Kunſt zur Erſcheinung zu bringen.

Der Fiſchmarkt zu Gent, ein Gebäude dieſer Art, welches gemeinſchaftlich mit *Adrien van der Linden* der berühmte Bildhauer *Artus Quelljin* (1689) erbaute, zeichnet ſich durch ein barockes Thor aus, deſſen joniſirende Pilaſter mit Tropfſteinquaderung verziert ſind und das über den mit geraden Stürzen abgedeckten beiden Seitenthoren eigenthümliche Fenſter, über dem Rundbogen des Hauptportales aber einen zweigliederigen Aufbau mit der Statue des Neptun trägt. Sitzende Flußgötter dienen als Anläufe.

Die Durchbildung des belgiſchen Profanbaues läßt ſich auf dem herrlichen Hauptplatz von Brüſſel am beſten überblicken. Denn in den hier ſtehenden Zunfthäuſern (Fig. 15) wurde die reichſte und ſchönſte Abwechslung innerhalb der von Art und Zeit gegebenen Gränzen gegeben. Bezeichnend iſt zunächſt der Umſtand, daß die Tiſchler, Zimmerleute, Maurer etc. ſich nach der Beſchießung von 1695 zuſammenthaten, um ein Haus, welches eine ganze Platzfront einnimmt (1698), gemeinſam zu errichten, mithin zu brechen mit dem Grundgedanken des alt nationalen, ſchlank aufſteigenden Giebelhauſes. Die vierſtöckige Façade verliert aber noch nicht die ſtarke Betonung der lothrechten Linien, indem ſie in den beiden oberen Geſchoſſen durch zwanzig korinthiſche, zur Hälfte kannelirte Pilaſter getheilt iſt, die auf durch beide Untergeſchoſſe reichenden Poſtamenten ſtehen. Die Fenſter haben keine Gewände, ſondern drängen ſich eng zwiſchen jenes Hauptmotiv. Unter den Fenſtern der beiden oberen Geſchoſſe zogen ſich, jetzt ſehr zum Nachtheile des Baues theilweiſe verſchwundene Baluſtraden hin. Ueber die mittleren ſieben Pilaſter, und das Hauptgeſims, legt ſich ein mächtiger, mit Reliefs geſchmückter Segmentgiebel und eine hohe, abſchließende Attika, während zur Seite nur eine Baluſtrade an-

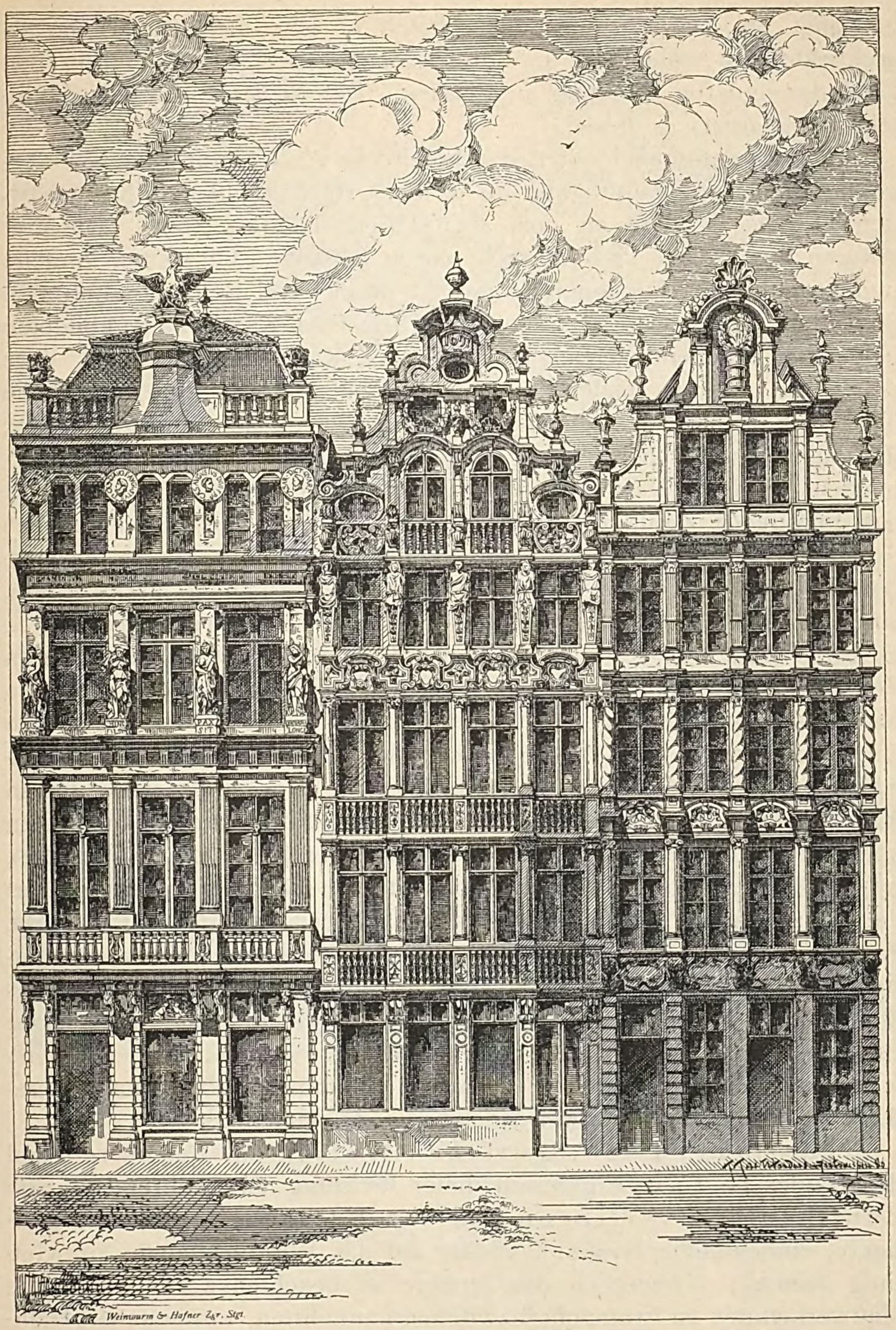


Fig. 15. Zunfthäuser zu Brüſſel: La Louve, le Sac, la Brouette.

geordnet iſt. Die Wirkung des Ganzen iſt eine mehr maleriſche als architektoniſch vollendete, die Formenſtrenge aber bezeichnend für den Geiſt der neueren Richtung in Belgien. Der Erbauer war der Architekt *Alexander (?) de Bruyn*.

Die Eigenthümlichkeiten der belgiſchen Architektur zeigen die gegenüberliegenden Zunfthäuſer in voller Urſprünglichkeit. Am ſchärfſten iſt dies der Fall an dem Zunfthaus le Sac (1697). Die drei unteren Stockwerke ſind lothrecht durch ſchlanke Poſtamente, joniſche und korinthiſche Halbſäulen, wagrecht durch zwei Reihen Baluſtraden gegliedert. Das vierte über einem aus barocken Kartuſchen gebildeten Fries ſich erhebende Geſchoß wird durch Karyathiden getheilt, über denen ein überaus maleriſcher und reicher Giebel ſich erhebt. Die Tiefe des Hauſes bei ſchmaler Front macht es zur Nothwendigkeit, daß die Bauglieder ſchlank gebildet, Mauerflächen möglichſt vermieden wurden. Verwandt, wenngleich minder reich und barock iſt das anſtoßende Zunfthaus la Brouette, bei dem die Halbſäulen des dritten Geſchoſſes gewunden, der Giebel minder bewegt, die Dekoration jedoch dem vorhergehenden entlehnt iſt. Auch die merkwürdige, einem Schiffsſchnabel nachgebildete Façade des Zunfthauſes le Cornet (1697) iſt von dem kecken, übermüthigen Geiſt der älteren Zeit beherrſcht. Sind doch hier ſelbſt an Stelle der wagrechten Linien nach oben und unten geſchwungene Kurven getreten, um das Weſen eines Schiffes auf dieſe Weiſe nachzubilden. Das anſtoßende Zunfthaus le Renard nähert ſich wieder mehr dem Sack, ohne ihn an maleriſchem Reiz zu erreichen. Die ſtrengeren architektoniſchen Formen kommen zum Durchbruch bei dem Zunfthaus la Louve (1691?), welches neuerdings bei einem Umbau etwas verändert, namentlich des die ganze Façade bekrönenden flachen Giebels beraubt wurde. Die Façade iſt wieder durch Pilaſter gegliedert, die jedoch breiter, formenrichtiger ausgebildet ſind als an den genannten Bauten, während das Zunfthaus zum König von Spanien, welches allerdings ſeiner Bildhauereien beraubt iſt, die rein architektonifche Haltung der Bruyn'ſchen Façade erhält, indem es in drei Ordnungen über einander getheilt iſt, deren mittlere zwei Stockwerke zuſammenfaßt.

Das Haus zu den deutſchen Waffen und der obere Theil des Hauſes la Taupe gehören dieſer Richtung an, während an den Zunfthäuſern le Pigeon und des Brasseurs (1752) die kräftigere, einheimiſche Baukunſt wieder auf das Wirkungsvollſte zur Geltung kommt. Namentlich das letztere iſt beachtenswerth durch die Maßwerkfenſter im Erdgeſchoß zwiſchen kannelirten, toskaniſchen Halbſäulen und durch die prächtigen, auf hohen Poſtamenten ſtehenden,

mit Laubwerk umwundenen Säulen der beiden oberen Geſchoſſe, über denen ein Segmentgiebel und endlich ein mächtiger Aufbau ſich bis zu der das Ganze wirkungsvoll bekrönenden Reiterſtatue des Prinzen Karl von Lothringen erhebt. Im vollen Gegenſatz zu dieſen Werken ſteht das Zunfthaus zum Schwan (1720), welches fein und zahm gehalten und durch Liſenen und Quaderungen gegliedert iſt und die Zeit des ſiegreich vordringenden Rococo-Stiles trefflich kennzeichnet.

Die am großen Markt zu Antwerpen ſtehenden Zunfthäuſer gehören meiſt einer früheren Zeit an, und haben hier nur als Vorſtudien zu den geſchilderten Werken Geltung. Sie zeigen, daß der ſchlanke Aufbau, der zur Erlangung von Licht in die ſchmalen und tiefen Grundſtücke nöthige Beſchränkung der Mauerflächen durch Gewohnheit und die Umſtände gegeben waren. Dieſelbe Form zeigt denn auch das 1644 entſtandene Zunfthaus der Gerber daſelbſt, ein fünfgeſchoſſiger Bau, im erſten Stock mit Ruſtikapfeilern und breiten Fenſtern, im zweiten mit korinthiſchen Pilaſtern, im dritten mit hermenartigen Stützen. Der Giebel iſt mit Voluten-Abtreppungen, einer korinthiſchen Säulenordnung und Niſchen verſehen. Das daneben ſtehende Zunfthaus der Gewandſchneider erinnert mit ſeinen ſchlanken Stützen ganz an den Holzbau.

Auch in Löwen finden wir ein, doch bereits nüchtern durchgebildetes Zunfthaus und zwar das der Brauer (1740).

II. KAPITEL.

Der Hollaendische Klassicismus.

Als 1609 nach langem Ringen der Waffenſtillſtand zwiſchen Spanien und dem Erzherzog Albrecht von Oeſterreich einerſeits und den Generalſtaaten andererſeits zu Stande kam, war die Theilung der Niederlande auch hinſichtlich ihrer geiſtigen Entwickelung beſiegelt. Die Holländer trennten ſich nicht mehr blos durch Stammeseigenthümlichkeiten von den Flamändern und durch die Sprache von den Wallonen, sie hatten ſich durch die zähe Feſtigkeit ihres Weſens die Glaubensfreiheit und den Proteſtantismus erfochten, während in Belgien das Feuer und die ſinnliche Reizbarkeit der walloniſchen Volkstheile die Führung zu einem neu vertieften Katholicismus übernahmen. Die Gegenſätze ſtanden ſich ſtreng gegenüber: hier die Blüthe eines aufklärenden volksthümlichen Schriftthums: Hooft legte den Grund zur formalen Vollendung der holländiſchen Sprache in Proſa und Poeſie, Vondel erſchöpfte faſt alle Gebiete der Dichtung, um in der Lyrik und Satyre zum Meiſter zu werden, Huygens erfüllte die Dichtung mit dem Vollgehalt ſeines ernſten und tiefen Denkens. Neben dieſen leitenden Geiſtern ergriff Cats die breite Menge des Volks mit heiteren Allegorien. Von den neubegründeten Univerſitäten ſtrahlte ächt wiſſenſchaftlicher Geiſt weit über die engen Landesgrenzen hinaus. Zu tiefem Studium der Antike geſellte ſich frei vorſchreitender Forſcherſinn, Kühnheit und durchdringende Schärfe des Gedankens. Dabei durchzogen die Schiffe des vorſichtig erwägenden,

unentwegt ſeinen Zielen nachgehenden Kaufmanns alle Meere, häuften ſich im Vollgenuß des Friedens wie im Ruhme glanzvoll durchgefochtener Kriege ungemeſſene Reichthümer in den großen Handelsmittelpunkten auf und erfüllte ſich das Volk mit breiter Behäbigkeit, zufriedenem Wohlleben und derbem Humor. Stolz bewahrte dasſelbe ſeinen Glauben, ängſtlich ihn vor den Uebergriffen der benachbarten Jeſuiten ſchützend. Der Proteſtantismus ſelbſt wurde durch kühne Forſcher wie Coornhert, Arminius, Grotius und andere mit dem wiſſenſchaftlich-philoſophiſchen Geiſte des Volkes erfüllt, er behielt trotz des endlichen Sieges der Rechtgläubigen länger als in Deutſchland einen reformatoriſch-fortſchreitenden Grundzug, ſeitdem man ihn mit den Ergebniſſen der karteſianiſchen Philoſophie zu durchtränken verſucht hatte. Unverkennbar drängte auch dieſe geiſtige Richtung auf entſprechende, künſtleriſche Offenbarung hin. Aber im Gegenſatz zu Belgien war es ein proteſtantiſches Schaffen mit der Klarheit des prüfenden Verſtandes, nicht mit der Glut erregter Einbildungskraft. Die Söhne der Bilderſtürmer bauten ſich neue Gotteshäuſer, die Verächter der prunkhaften Kultformen, die Gegner der Meſſe ſchufen neue Kirchen, eine dem geſprochenen, erklärenden Worte des Geiſtlichen horchende Gemeinde neue Predigtſäle.

Das Wort trat an Stelle des Symbols, die Klarheit an Stelle des Myſticismus, die Erkenntniß an Stelle geiſtigen Verzichtes. Mit der bürgerlichen Freiheit war die Freiheit des Forſchens erfochten. Man hatte im Kampfe die Gewalt der begeiſterten, überzeugenden Rede kennen gelernt, man hatte die Prieſter zu Volkslehrern umzugeſtalten verſucht, der öffentliche Wortkampf, der anregende Vortrag des Kanzelredners wurden zu einem gewichtigen Gliede des bürgerlichen Lebens.

Drüben in Belgien der Weihrauch, der Prunk jeſuitiſchen Gottesdienſtes, das ſinnliche Feuer ſchaffensfroher Geſtaltungskraft, hüben in Holland die Predigt, das Vertrauen auf den Sieg der Wahrheit, die Verſtändigkeit eines kaufmänniſch berechnenden, kalt erwägenden Volkes. Drüben Rubens, hüben Rembrandt. Malt jener ein kirchliches Bild, ſo ſucht er die Figuren aus dem germaniſchen Zuge nach Individualität heraus, nach romaniſcher Weiſe zum Typiſchen umzugeſtalten, dem weiten Gedanken eine ihm entſprechende allgemeingiltige Form zu geben, das Ideal von den Schlacken der Zufälligkeit zu reinigen. Während dieſer gerade das Eigenartige, Perſönliche betont, den allgemeinen Gedanken in der Hülle entſprechend gebildeter Individuen darzuſtellen und ſein Ideal in der ungeſchminkten, aber möglichſt ſcharf abgegrenzten Wiedergabe der ihn umgebenden Weſen ſucht. Iſt es das Verdienſt der Renaiſſance, den Menſchen als Träger der Gedanken erkannt und dem entſprechend die Beſchäftigung mit dem Menſchen zu einem an ſich bedeutungsvollen

Theile der Gedankenwelt gemacht zu haben, ſo führt Rembrandt denſelben ſo weit, daß er die ihn bewegenden großen Gedanken nur vermittelſt der Individualität erkennt. Er verzichtet auf alles Symboliſche und Allgemeine in der Erſcheinung und ſtrebt, ſich in jeder Geſtalt etwas Selbſtändiges zu ſchaffen. Suchte Rubens ſeine Hiſtorienbilder mit Geſtalten zu beleben, die körperlich wie geiſtig über dem Maße der ihn umgebenden Welt ſtanden, ſo wollte Rembrandt die kirchlichen Vorgänge ſeinen Bewunderern dadurch klar verſtändlich machen, daß er ſie vor durchaus modernen Menſchen ſich abſpielen ließ. Jener erſtrebte den mächtigen ſinnlichen Ausdruck der Größe des Duldermuthes, der Frömmigkeit, dieſer die überzeugende Menſchlichkeit auch in den kirchlichen Dingen, dort opferbereite Heilige, hier glaubensſtarke Bürger. In Belgien bibliſche Darſtellungen, Allegorien, in Holland das Genre und das hiſtoriſche Bildniß!

Hollands Proteſtantismus und die aus demſelben bald trotz heißer Geiſteskämpfe hervortretende Erſtarrung im Theologenthum, im Buchſtabenglauben konnte in der freien Lebendigkeit des belgiſchen Barock nicht ſeinen Ausdruck finden. Man ſuchte auch in der Baukunſt nach feſtem Geſetz, nüchterner, tagesheller Gewißheit, nach gemeinverſtändlicher und daher leicht platter Wahrheit. Hatte in dem jeſuitiſch durchſetzten Boden Belgiens der befruchtende Geiſt Michelangelo's Wurzel geſchlagen, ſo fand das Streben Palladio's nach geregelter, geſetzmäßiger Schaffensart im rechtgläubigen Holland den ſicherſten Boden.

Das nationale Weſen hielt in Holland ungleich länger gegen die italieniſchen Einflüſſe Widerſtand als in Belgien, und ſelbſt Rubens' gewaltige Perſönlichkeit fand in der Baukunſt hier keine Nachfolger.

Der bedeutendſte Architekt Amſterdam's in jener Zeit ſeiner höchſten Blüthe war *Hendrick de Kayser* (geb. zu Utrecht 1567, † zu Amſterdam 1621).[1] Er wurde 1594 Stadtbaumeiſter und errichtete als ſolcher die Zuiderkirche (1603—1614), die Noorderkirche (1620—1623) und die Weſterkirche (1620).

Die erſtere iſt eine im Grundriß beiderſeitig gerade geſchloſſene, dreiſchiffige Hallenanlage, welche ſich nur durch die ornamentale Gliederung der Streben und Maßwerkfenſter, durch die Umbildung der Pfeiler zu toskaniſchen Säulen, und die in Holz ausgeführten Rundbogengewölbe von gothiſchen Anlagen auszeichnet. Einen gewiſſen Fortſchritt und in demſelben eine wohl unbewußte Uebereinſtimmung mit der kurz vorher vollendeten Kirche S. Salvatore zu Bologna bietet

---

1) H. de Kayser und C. Dankaerts, Architectura moderna, Amſterdam, 1631. Georg Galland, die Renaiſſance in Holland, Berlin, 1882.

die Weſterkirche mit ihren die niederen Seitenſchiffe unterbrechenden, doch nicht im Grundriß vor denſelben ausladenden beiden Querſchiffen dar, deren reich entwickelte Giebel mit dem hohen Thurm eine maleriſche Wirkung von nicht gewöhnlichem Reiz ergeben. Das Streben nach einem Centralbau iſt in der Noorderkirche, einem lateiniſchen Kreuz in eigenartiger, gelegentlich des proteſtantiſchen Kirchenbaues zu beſprechender Weiſe aufgenommen. Gemeinſam bleibt den Werken, wie namentlich auch dem ſchmucken und maleriſchen Stadthaus zu Delft (1618) die Formenſprache der Frührenaiſſance, die zierliche Detailentwicklung, der gothiſirende Grundgedanke. Nur an den Thoren und Grabdenkmälern zeigen ſich deutlich barocke Anklänge, erſcheint jenes Hinneigen zu abſonderlichen, mit Todtenköpfen, Schlangen und Tüchern reich vermiſchten Formen, jenen abgebrochenen und nach außen zu gerichteten Giebelanſätzen, jenem Durchdringen der Quaderung durch die Profile der Umrahmung, jenem derben Reichthum und jener gewiſſen Leerheit der Detailbildung, die den folgenden Zeiten eigen wurden. Mit Kayſer gemeinſam ſcheint zumeiſt *Cornelis Dankaerts*, genannt *de Ry* (geb. zu Amſterdam (1561, † 1634), gearbeitet zu haben, dem man das Harlemer Thor und die Börſe zu Amſterdam, zwei inzwiſchen abgebrochene Bauten, zuſchreibt. Er ſcheint vorzugsweiſe Bautheoretiker geweſen zu ſein.

Schon bei den unmittelbaren Schülern Kayſer's, ſeinen Söhnen *Pieter* und *Thomas Kayser*, zeigen ſich — namentlich bei dem Grabmal des Grafen Wilhelm von Naſſau — die Eigenthümlichkeiten entwickelteren Barockgeſchmackes, während *Hans Steenwinkel* an der Galerie des Schloſſes Friedrichsborg in Dänemark noch ganz den Renaiſſancecharakter ſich erhält. Dieſer bleibt denn auch allgemein der herrſchende. Ihm gehört als vollendetſte Schöpfung älteren Urſprungs das Schlachthaus zu Harlem (1600—1613) an, mit überaus eigenartiger Miſchung von Sandſtein und Hauſtein zu einer wirkungsvollen Ruſtika, reich und flott ausgebildeten Giebeln; ferner die ſtiliſtiſch nahe verwandte Stadtwaage zu Gröningen (1635). Ja in den vom großen Handelsverkehr entlegenen Provinzen erhielt ſich dieſe Art bis gegen Ende des Jahrhunderts, erwies ſich mithin die nationale Kunſtart für lange Zeit als widerſtandsfähig gegen die Einflüſſe Italiens.

Aber in Amſterdam konnte dieſe Sonderung keine dauernde ſein. Der Fortſchritt in der Kunſtart Belgiens war zu augenfällig, als daß die Hafenſtadt, in der ſich der Handel der Nordſee in bisher nicht geahnter Ausdehnung entwickelte, in der außer Europa auch die überſeeiſchen Länder, Braſilien, Indien und Japan beſtimmend einzuwirken begannen, ihn nicht bemerken ſollte. Die Maler und Bildhauer hatten ſchon längſt

in Belgien ihre Lehrjahre durchgemacht, die Architektur allein verweilte noch in beſchränkter Kunſtweiſe, bis ſich in Amſterdam plötzlich, durch ein mächtiges Werk die Wandlung zu einer mehr antikiſirenden, der Rubens'ſchen in einzelnen Formen verwandten und doch im Grundgedanken völlig entgegengeſetzten Richtung vollzog. Der Umſchwung war ein ſo ſchneller, und der Bau, an welchem er ſich vollzog, das Rathhaus zu Amſterdam, überragte auch räumlich ſo alles in Holland bisher Beſtehende, daß ſie die Theilnahme der folgenden Zeit faſt ganz auf ſich lenkten. Noch Ferguſſon, der feinſinnige engliſche Kunſtforſcher, bezeichnet das Rathhaus als die einzige nennenswerthe Leiſtung der modernen Architektur in Holland. Der Name ſeines Meiſters verdunkelte diejenigen aller Vorgänger und Zeitgenoſſen.

Dieſer, *Jacob van Campen* (geb. zu Harlem gegen das Ende des 16. Jahrhunderts, † zu Amersfort 1657), war ein Schüler Rubens' in der Malerei. Sichtlich wurde auch ſein Talent für die Baukunſt von dem großen Antwerpener beeinflußt. Auch er war in Italien geweſen. Schon in einem frühen Werke, dem Hauſe des Balthaſar Kaymann in Amſterdam, dem ſchon Dankaerts ausnehmende Schönheit, Großheit und erfreuliches Anſehen wie keinem andern in der Stadt nachrühmt, zeigt ſich zuerſt in den Niederlanden der Einfluß Palladio's und das Genügen an großen, einfachen, allen Zierrat verſchmähenden Formen. Die Façade hat ihre Ordnungen, joniſche im Erdgeſchoß, darüber korinthiſche, und iſt mit einer hohen Attika bekrönt. Noch haben die großen, durch Steinkreuze nach alt-volksthümlicher Sitte getheilten Fenſter nur beſcheidene Umrahmungen, unſicher ausgebildete, wechſelnde Verdachungen. Aber dem in allen gleichzeitigen Werken ſonſt noch vorherrſchenden Formenreichthum iſt ſcharf und klar der Krieg erklärt. Es äußert ſich in dieſem Werk jener Wunſch nach vornehmer Einfachheit, der von Vicenza, dem fernen Städtchen der Po-Ebene, ausgehend, hier an den Ufern der Nordſee mit erſtaunlicher Macht von den Geiſtern Beſitz ergreift, jener Ruf, der fortſchreitend, im ununterbrochenen Kampf gegen die ſprudelnde Geſtaltungskraft aller kunſtthätigen Völker zum endlichen Siege des Hellenismus führte und erſt durch die Romantiker und durch Semper in ſeiner überwältigenden Kraft erſchüttert worden iſt.

Dieſem Wunſch nach architektoniſch ruhiger Geſtaltung der Maſſen im Gegenſatz zum maleriſch reichen Detail der älteren Holländer und der gleichzeitigen Belgier iſt auch das Amſterdamer Rathhaus [1]), jetzt königl. Palais, entſprungen (1648 begonnen) (Fig. 16).

---

[1]) Jakob van Campen, Afbeelding van't Stadthuys van Amſterdam, Amſterdam.

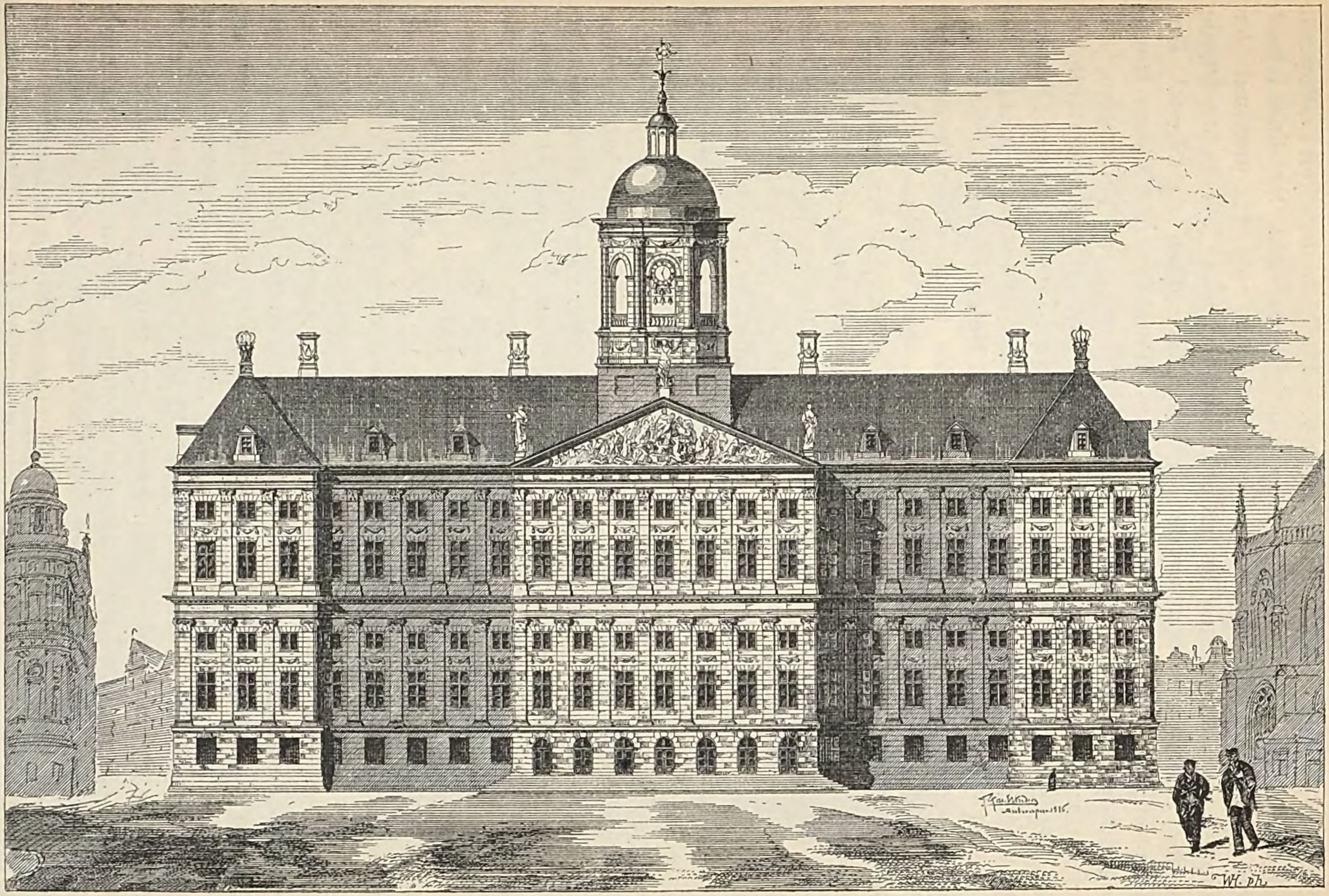


Fig. 16. Rathhaus zu Amſterdam. Façade.

Der Grundriß dieſes Baues gehört zu den bedeutendſten Leiſtungen jener Zeit; ſchon die räumliche Ausdehnung überraſcht. Bei einer Länge von 80 hat er eine Breite von 63, eine Höhe von 33, und mit der Kuppel von 51 Metern. Es mußten nicht weniger als 13,659 Pfähle in den Boden gerammt werden, um den Grundbau zu tragen. Der Haupteingang zum Rathhaus liegt gegen den Markt zu. Sieben Rundbogenthore führen in das Vorhaus. Dieſes ſteht in Verbindung mit der in zwei Armen zu einem mittleren, gemeinſamen Podeſt führenden Haupttreppe. Dieſe führte unmittelbar in den oblongen Feſtſaal (34,1 : 16,2 : 20,6 Meter) (Fig. 17), zu deſſen Seiten ſich je ein Hof befindet. Um denſelben ziehen ſich 8,9 Meter breite Galerien hin, welche nach den Schmalſeiten des Hauſes je zu einer dreiarmigen Treppe führen. Gegen den Markt baut ſich, dem Vorhaus entſprechend, ein weit vorgezogener Mittelpavillon aut. Der Saal für den Bürgermeiſter und die Juſtiz, dazwiſchen der Verkündigungsplatz für das auf dem Markte verſammelte Volk befinden ſich an der Vorderſeite dieſes Bautheiles; dahinter, an den Hauptſaal ſtoßend, eine vom Erdgeſchoß aus ins obere Stockwerk reichende Vorhalle, in welche man durch Fenſter von dem oberen Stockwerke hinabſehen kann. Nicht nur das Erdgeſchoß, ſondern der ganze, ſeinem Zweck als Sitz einer weitverzweigten Staatsverwaltung entſprechend in zahlreiche Räume von wechſelndem Werth getheilte Bau iſt, außer dem Mittelſaal, in der Höhe der Galeriedecken (15,4 Meter über der Straßengleiche) überwölbt, jedoch wurde durch Einziehen einer Balkenanlage bei minder wichtigen Räumen ein oberes Zwiſchengeſchoß abgetheilt. Ebenſo wurden die Zimmer des oberen Geſchoſſes behandelt.

Hieraus ergab ſich denn auch die Gliederung der Façade in ein niederes Erdgeſchoß, zwei korinthiſche Pilaſterordnungen über einander, zwiſchen welchen die oblongen Fenſter der Hauptgeſchoſſe und die quadratiſchen der Halbſtockwerke ohne jede Umrahmung angebracht ſind. Man kann ſich kaum eine ſchlichtere Anwendung des Pilaſtermotives denken. Nur kleine Laubgewinde unter den Halbgeſchoßfenſtern, und über dem Mittelpavillon ein reich mit Relief-Figuren geſchmückter, wirkungsvoller Flachgiebel, Statuen als Akroterien bilden den Schmuck der mächtigen Front. Ueber den Eckpavillons erheben ſich hohe Dächer und im Mittel vorne ein thurmartiger, runder Aufbau mit offener Loggia zwiſchen korinthiſchen Halbſäulen und mit einer Kuppel. Bei aller Einfachheit wirkt der Bau aber doch mächtig zum Theil auch vermöge ſeiner vortrefflichen Ausführung in Hauſtein. Entſpricht er doch vollſtändig der Stellung Amſterdams als damals größtem Handelsplatze der Welt. Er zeigt den Begriff des Rathhauſes ſcharf aus-

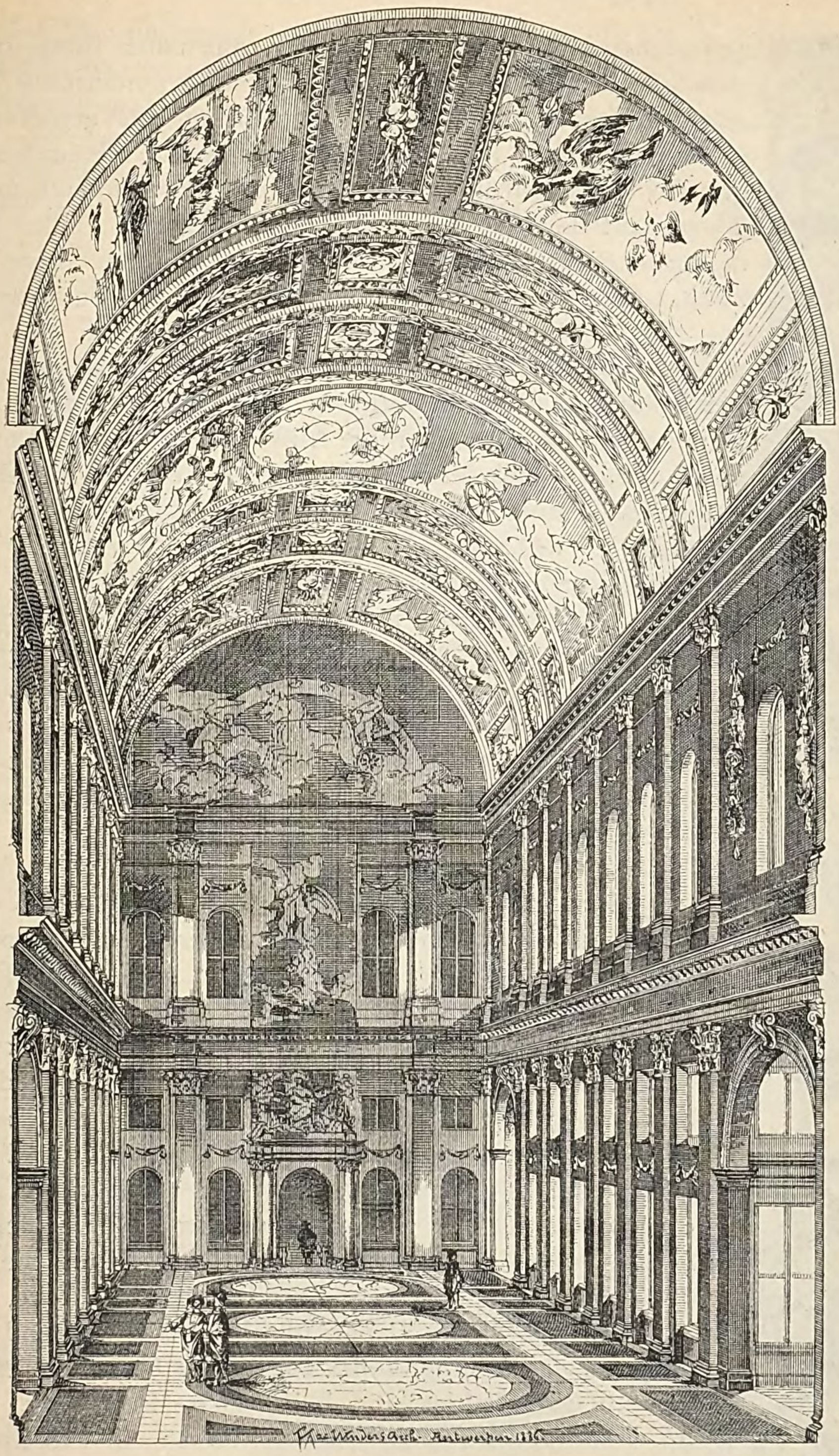


Fig. 17. Rathhaus zu Amſterdam. Bürgerſaal.

gesprochen im Sinne nicht mehr der wehrhaften Burg eines mittelalterlich-kriegerischen Gemeinwesens, sondern als Mittelpunkt einer vielfach getheilten, demokratischen Verwaltung. Darum entspricht sein Aeußeres auch wenig seinem heutigen Zweck: ein Königsschloß fordert ein vorherrschendes Thor, statt der vielen, gleichartigen Eingänge, selbst der moderne Balkon über denselben hat den scharf gezeichneten Eindruck des Stadthauses nur wenig ändern können.

Höchst bedeutend wirken die Haupträume des Inneren. Zunächst die Vorhalle, in welcher *Artus Quelljin's* berühmte weibliche Karyathiden sich befinden, dann der große Bürgersaal, welcher die Außenarchitektur im Untergeschoß einfach wiederholt. Ein riesiges, einfach in Felder getheiltes Tonnengewölbe deckt den Raum, Bilder die Stirnwände, während sonst nur an den Thoren ein reicher, bildhauerischer Schmuck sich findet, außer den mit Vorliebe verwendeten Fruchtgehängen. Diese im vollsten Gegensatz zur Kunst Rubens' stehende Uebertragung der Außenarchitektur nach Innen, diese streng architektonische Gestaltung der Innenräume, ihre Gliederung durch Pilasterordnung ist so recht bezeichnend für Campens' Schaffensart. Das Ornament ist nur dem architektonischen Gerippe zugefügt, nicht mehr ein gliedernder Theil des Aufbaues: Keine geschwungene Linie tritt hervor, kein Uebergreifen über die Gesimse, keine Willkür. In den Details macht sich eine berechnete Strenge und Formenrichtigkeit, eine Vorliebe für Blattwerk-Karniese und Eierstäbe gegenüber den wirkungsvollen, minder bescheidenen und minder mühsam zu erzeugenden Schmuck der Barockkunst geltend. In Quelljin's plastischer Ausstattung jedoch findet man geradezu Perlen feiner Empfindung und heiter schaffender Phantasie wie jene Karyathiden, das prächtige Giebelfeld der Façade mit der thronenden Gestalt der Amsterdam, umgeben von Nymphen, die ihr Kränze reichen, lebhaft bewegten Tritonen, See- und Landthieren, die ihr zu Füßen ihr Wesen treiben; oder, auf der Rückseite, wie ihr die vier Welttheile Gaben überbringen, während der Amstel und das Y ihre Wasser vor ihr aus Urnen ergießen. Diese Reliefgiebelfelder sind holländische Erfindung. Ich kenne keine ähnlichen Arbeiten in Italien, in Frankreich von gleich entschiedener Größe, von gleich wirkungsvoller

voller Durchbildung. Auch die architektoniſchen Einzelheiten des Rathhauſes, wie namentlich die Kapitäle, die mit den beſten Arbeiten franzöſiſcher und italieniſcher Renaiſſance wetteifern, ſind ſehr zu beachten.

Neben Campen machte ſich *Pieter Post*,[1]) (geb. zu Haarlem 1608, † daſelbſt 1669), als tüchtiger Meiſter geltend. Er war mit Prinz Moritz von Oranien 1636 nach Braſilien gegangen, wo er die Kirche und andere Gebäude zu Olinda, ſowie die Feſtungswerke von Pernambuco errichtete. Sein Hauptwerk iſt das Rathhaus zu Maeſtrich (1652), deſſen Grundriß durch überraſchenden Entwurf ſich auszeichnet. Das Mittel bildet ein quadratiſcher, durch die beiden Geſchoſſe der Façade und das Dach reichender Raum, den eine ſchlanke, achteckige, thurmartige Kuppel überdeckt. Nach drei Seiten umſchließt denſelben ein Umgang, an der vierten ein zweiter, auch durch den ganzen Bau reichender, rechtwinkeliger Saal, der wieder ſeine Umgänge an den drei freien Seiten hat: ſo daß man vom Thore aus gegen die in der Achſe liegende Treppe ſchauend, alsbald den Eindruck großer, ſich ſteigernder Raumentfaltung gewinnt. An den Seiten ſind die Amtsräume angeordnet. Die Façade iſt durch verkröpfte Pilaſterſtellungen ziemlich nüchtern abgetheilt. Den ſchlanken Fenſtern fehlen die Gewände. Ueber dem Mittelriſalit erhebt ſich ein Dachgeſchoß mit Giebel, vor demſelben eine gequaderte Balkonarkade über ſtattlicher Freitreppe. Den flotten Schwung der Anläufe zwiſchen dem Hauptgeſims und dem Dachgeſchoß erſetzte Poſt durch in die Ecken geſtellte Statuen.

Von gleicher Gruppirung um einen mittleren, hier die Treppe beherbergenden Raum iſt das Mauritshuis, die Gemäldegalerie im Haag, ein Würfel in drei Stockwerken, mit zwei Geſchoſſe zuſammenfaſſenden Pilaſtern und mächtigem Giebel. Dagegen zeigt eine geſtrecktere Anlage des Huisten Boſch (1647), in welchem der große, kreuzförmige, wieder durch eine Kuppel erleuchtete Oranienſaal allerdings vorzugsweiſe durch ſeine Malereien bekannt geworden iſt. Das Stadthaus in Swanenburg bei Haarlem, Schlöſſer in Ryxdorp (1662—1668) und Vredenburg werden noch als von Poſt geſchaffen genannt; endlich die Waage zu Gonda (1668).

Es handelt ſich bei einem Vergleiche zwiſchen Campens' und Post's Bauten mit jenen der entſprechenden Periode in Belgien nicht um zwei Aeſte eines Baumes, ſondern um eine tiefwurzelnde, grundſätzliche Verſchiedenheit. Hatte Rubens Vorgehen die Vlamänder auf die reich belebte Kunſtart eines Aleſſi hingewieſen, ſo wendete ſich

---

[1]) Pierre Post, les ouvrages d'architecture de . . . herausgegeben von P. van der Aa, Leyden, 1715.

Holland, das Land des freien, ſpekulativen Denkens, mit einer gegen die eigene katholiſche Vergangenheit immer rückſichtsloſer werdenden Entſchiedenheit dem antiken Vorbilde, wie es Palladio gelehrt hatte, zu. Kein Volk jener Zeit hat die Lehre des großen Meiſters der ſtrengeren Hochrenaiſſance tiefer erfaßt, ihr ſo ganz ſich hingegeben. Die Holländer und Engländer ſind die Schöpfer des antikiſirenden Stiles, den wir „Empire“ zu nennen gewöhnt ſind. Ueber alle Kunſtgebiete haben ſie ihn verbreitet. Denn bald bemühten ſie ſich, auch die Reſte des Anklanges an das katholiſche Belgien, die Merkmale der Schule Rubens', abzuſtreifen. Wohl erklärten ſie in dieſem Kampf um die Reinheit der Form, um die Wiedererweckung der klaſſiſchen Kunſt, in dieſem Ringen nach der Regel und einer durch ſie feſt umzeichneten Stilart dem freieren Schaffen der Phantaſie den Krieg. Aber ſie ſchritten den anderen Völkern nur auf dem Wege voran, auf welchem früher oder ſpäter alle anderen folgten.

Es iſt kein großer Künſtler, der die Anleitung hiezu gab, aber doch ein Mann von kunſtgeſchichtlicher Bedeutung, von ſchlichtem Ernſt, hervorragend nur als ächter Vertreter ſeines Volkes und ſeiner Zeit: *Philipp Vingboons*. Die künſtleriſche Art dieſes Architekten ſpricht ſich auf's deutliche in ſeinen zahlreichen Veröffentlichungen aus. Es iſt wohl kein Zufall, daß es ein literariſch thätiger Meiſter war, der den Weg zur Antike mit beſonderer Thatkraft als den allein heilſamen empfahl. Denn mit ihm beginnt die Wiſſenſchaft der Baukunſt wieder zu voller, ja endlich zu einer die Phantaſie überragenden Bedeutung zu gelangen.[1]) In der Vorrede zu einem ſeiner Bücher betont Vingboons neben den ſtiliſtiſchen Forderungen mit Nachdruck ſeine Fürſorge für gute Konſtruktion, für richtige und bequeme Raumvertheilung. Nach dieſer Seite hin dürfte denn auch ſein weſentliches Verdienſt liegen, wie z. B. der bemerkenswerthe Grundriß zu einer zwiſchen zwei Seen anzulegenden Villa beſagt. Im Allgemeinen herrſcht aber der Grundſatz möglichſt großer Raumausnützung vor, der ſich namentlich bei den ſchmalen und tiefen Stadthäuſern in einer Weiſe geltend macht, welche weit über das nach modernen Begriffen Erlaubte hinausgeht, ſo daß die Höfe auf die kleinſten Verhältniſſe zuſammenſchrumpfen, die Treppen oft ganz im Dunkeln liegen, die Stuben ſchmal, aber außerordentlich tief gebildet ſind. Ja ſelbſt bei ſo ſtattlichen Bauten wie dem Palais Trip (Trippenhuis) (Fig. 18) in Amſterdam (1662) zeigten ſich neben großen Sälen nur geringe Nebengemächer.

---

[1]) P. Vingboons, Afbeeldsels der Gebouven, Amſterdam, 1648, neu verlegt 1665. 2. Theil. 1674; ferner „oeuvres d'architecture“, Leiden, 1715.

Merkwürdig iſt die Ausbildung der Façaden. Bei der Durchſicht der Zeichnungen Vingboons' glaubt man, man habe ſich im Jahrhundert getäuſcht und habe ein Werk aus der Zeit des franzöſiſchen Kaiſerreichs vor ſich. In dem ſchon genannten Palais Trip zeigt ſich noch ein

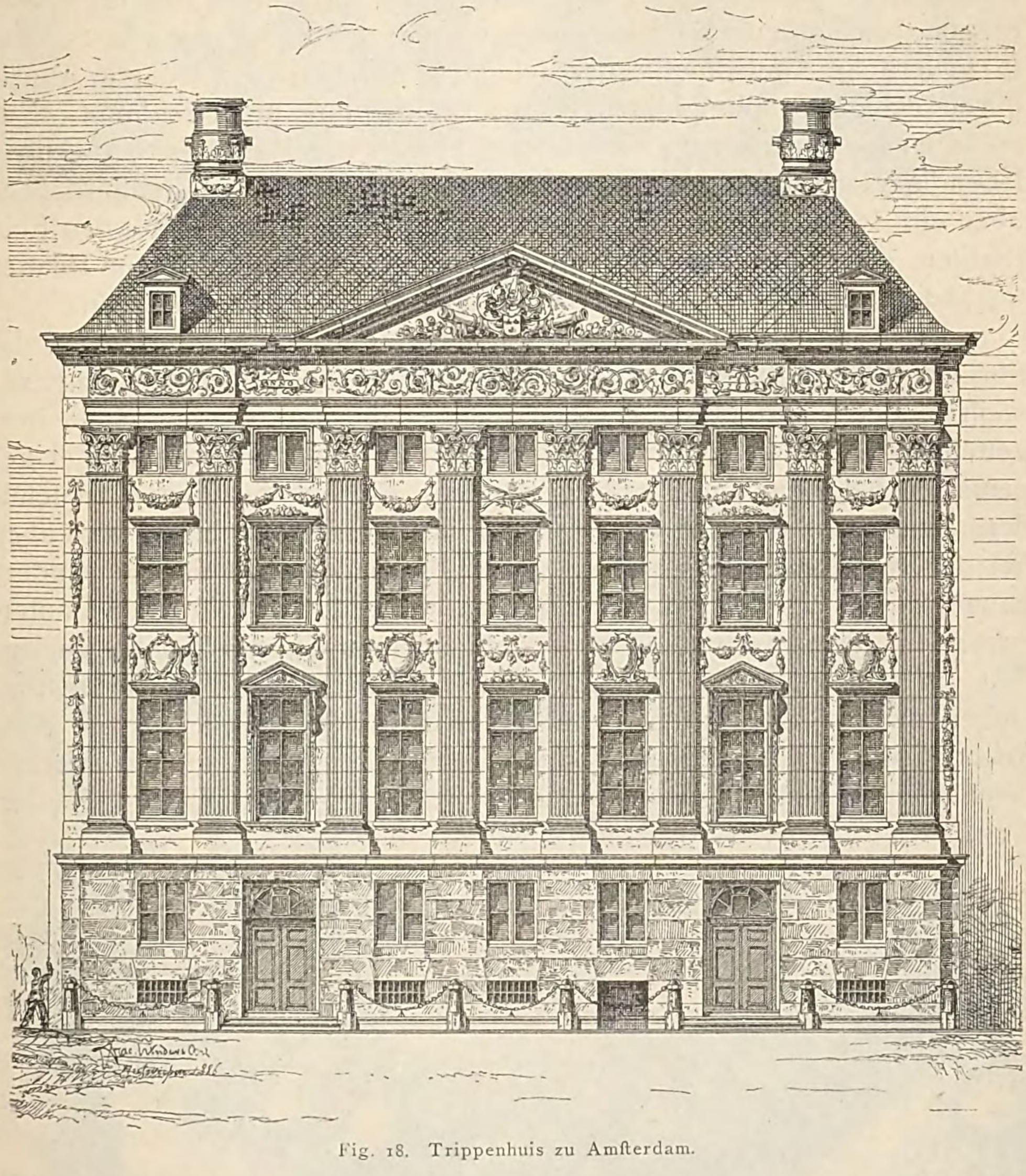
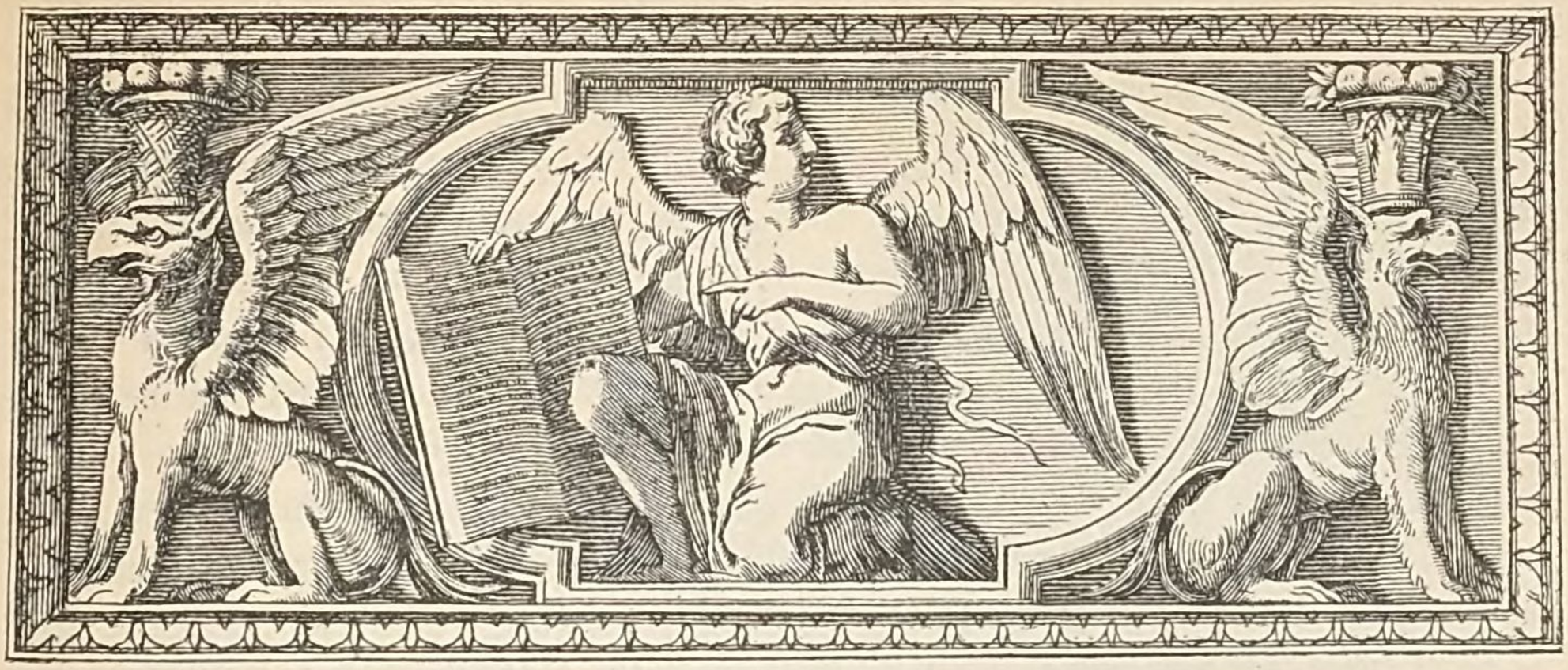


Fig. 18. Trippenhuis zu Amſterdam.

gewiſſer ornamentaler Reichthum. Acht kannelirte korinthiſche Pilaſter gliedern den mehrſtöckigen Bau, welcher von einem ſchweren Hauptgeſims mit antikiſirendem flachem Giebel in der Mitte überdeckt wird. Der bildhaueriſche Schmuck iſt ſtreng abgemeſſen: ein römiſches Rankenornament im Fries, die von ſehr beſcheidenen Gewänden umgebenen

Fenſter, Frucht- und Blumenſchmuck in reicher Fülle. Nur die Thüre mit dem Oberlicht und der Balkon darüber unterbrechen das ſtrenge, trockene Schema des Baues. Aber dies iſt noch eine hervorragend reiche Löſung. Die meiſten Bauwerke verzichten ganz auf architektoniſchen Schmuck oder begnügen ſich doch mit leeren, durch mehrere Etagen reichenden Pilaſterordnungen und mit Laubgehängen, ja das ſo maleriſche Giebelmotiv der ſchmal aufſtrebenden Gebäude wurde durch eckige Gradlinigkeit in ſeiner Erſcheinung herabgeſtimmt. Nur an dem Idealentwurf zu einem Rathhaus hat Vingboons den Aufriß lebendiger gebildet: zwei Geſchoſſe mit überſchlanken Fenſtern, darüber ein Zwiſchengeſchoß, ſchwächlich gebildete Kuppeln auf den Eckriſaliten, ein hoher Dachreiter über dem durch vier korinthiſche Pilaſter gegliederten Mittelbau bilden die weſentlichen Glieder desſelben.

Die Wohnhäuſer Amſterdams jener Zeit zeigen faſt durchweg die Formen der Vingboons'ſchen Richtung. Ihr beſcheidener Reiz liegt zumeiſt in der Verwendung des Materials, in den aus weißem Stein hergeſtellten Frieſen, Architraven, Sockeln und Kapitälen, aus Ziegel gemauerten Pilaſtern und Fenſtergewänden. Einzeln die Bauten zu ſchildern, würde zu weit führen. Mancher ſachkundige Architekt wird aber bei der Wanderung durch die Hauptgrachten der Stadt ſich gewundert haben, die Jahreszahl 1643 und ſpätere an ſtreng klaſſiciſtiſchen Bauten zu finden, die er nach Maßgabe der allgemeinen Kunſtgeſchichte auf die Zeit um 1780 zu ſetzen geneigt wäre. Dieſelben ſtehen in merklichem Gegenſatz zu den Bauten von Rotterdam, in welchen ſogar dem Rococo, das an Amſterdam ſpurlos vorübergegangen zu ſein ſcheint, beſcheidene Huldigungen gebracht werden: Siehe z. B. die Häuſer Nieuvenhaven, Noordzijde No. 59 und 89.



II. BUCH.

FRANKREICH.

I. KAPITEL.

Die franzoesische Spaetrenaissance.

n einer Denkſchrift, welche Ranke dem Villeroy, einem der eifrig katholiſchen Miniſter König Heinrichs IV. von Frankreich, zuſchreibt, äußert ſich dieſer Staatsmann über die Frage, welcher von den beiden die Welt beherrſchenden Geſellſchaften, der politiſchen oder der religiöſen, das Vorrecht gebühre, zu Gunsten der erſteren. Ehe es ein Chriſtenthum gegeben, habe der Gehorſam gegen den Fürſten beſtanden, die Erzväter ſähe man unter götzendieneriſchen Völkern beten, zufrieden, daß gute bürgerliche Ordnung herrſche: warum ſolle der Fürſt nicht auch verſchiedene Religionen neben einander dulden?

Die Befeſtigung der Fürſtengewalt und durch dieſe die Einführung kirchlicher Duldung waren die Errungenſchaft der Hugenottenkriege. Während in Deutſchland die Glaubensſtreitigkeiten den Staat zerſprengten, führten ſie in Frankreich zur Anerkennung der Notwendigkeit ſeiner Stärke. Der hugenottiſche Gedanke hatte in blutigem Ringen ſeine Kraft bethätigen müſſen, er hatte durch die Unterſtützung des

bourboniſch-reformirten Erben der Krone Frankreichs den Beweis ſeiner Königstreue geliefert, er war in ihm ſiegreich geworden und hatte durch ihn das von Franz I. mächtig angeregte Nationalgefühl der Franzoſen zu einer Macht im Staate herausgebildet. Und als Heinrich IV. den Proteſtantismus verließ, konnte er von Rom den höchſten Preis für ſeine Umkehr fordern. Der im tridentiner Concil feſtgeſtellte Anſpruch auf Oberherrſchaft der Kirche wurde zu Gunſten der Unabhängigkeit der weltlichen Gewalt und der Grundbedingungen des Staatslebens von dieſer nur für's erſte aufgegeben. Und zwar geſchah dies unter der hervorragenden Mitwirkung der Jeſuiten, welche mit ihrem klugen Nachgeben ſich die durch den Mordverſuch Chaſtel's in Frankreich verlorene Stellung zurückeroberten.

Die ſo errungene Ausnahmeſtellung Frankreichs den römiſchen Lehren gegenüber bildet für die Folge die Grundlage der ſtaatlichen und durch dieſe auch der geiſtigen Entwicklung. Denn ſie wurde der Ausgangspunkt für das Edikt von Nantes, welches den katholiſchen Gottesdienſt überall herſtellte, die geiſtlichen Körperſchaften in ihre alten Beſitzthümer einſetzte, den Hugenotten aber die ungehinderte Ausübung ihres Kirchenthums ſicherte. Der in ſeinem Zuſammenhang mit Rom gelockerte Katholicismus blieb Staatsreligion, der Proteſtantismus wurde als zu Recht beſtehende Gemeinſchaft geduldet, die Konfeſſion ſollte auf die bürgerliche Stellung ihrer Bekenner ohne Einfluß ſein. Was Oranien in den Niederlanden erſtrebt hatte, was zu erreichen ihn nur die ſtarre, volksfremde Macht Spaniens verhinderte: die Herſtellung eines auf Entgegenkommen in religiöſer Beziehung gegründeten politiſchen Gemeinweſens, vollzog ſich hier unter der Leitung eines ſtaatsklugen und konfeſſionell gleichgiltigen, aber auch durch die Anhänglichkeit und Verehrung des Volkes in ſeinem Wirken befeſtigten Fürſten ohne große Schwierigkeiten.

Frankreich hat darum auch nicht eine Trennung der künſtleriſchen Richtungen zu verzeichnen wie die Niederlande. Die beiden Wege der Geiſtesentwicklung, welche dort in aller Schärfe zu gegenſätzlichem Ausdruck führten, wurden hier bei der engen, auch lokalen Berührung zur Vermittlung ihrer Gegenſätze gebracht. Aber doch ſind die verſchiedenartigen Auffaſſungen, namentlich auch im Gebiete der Baukunst, ſehr wohl zu erkennen. Die Hugenotten, welche in der bürgerlichen Bevölkerung der Städte ihre Hauptſtütze fanden, zeigen ſich unbedingt als die bevorzugten Förderer des künſtleriſchen Geiſtes Frankreichs. Die Renaiſſance-Architektur war im Weſentlichen in ihren Händen geweſen. Die beiden Brüder *Ducerceau* waren bei bewährter Treue gegen ihre Fürſten eifrige Anhänger des proteſtantiſchen Be-

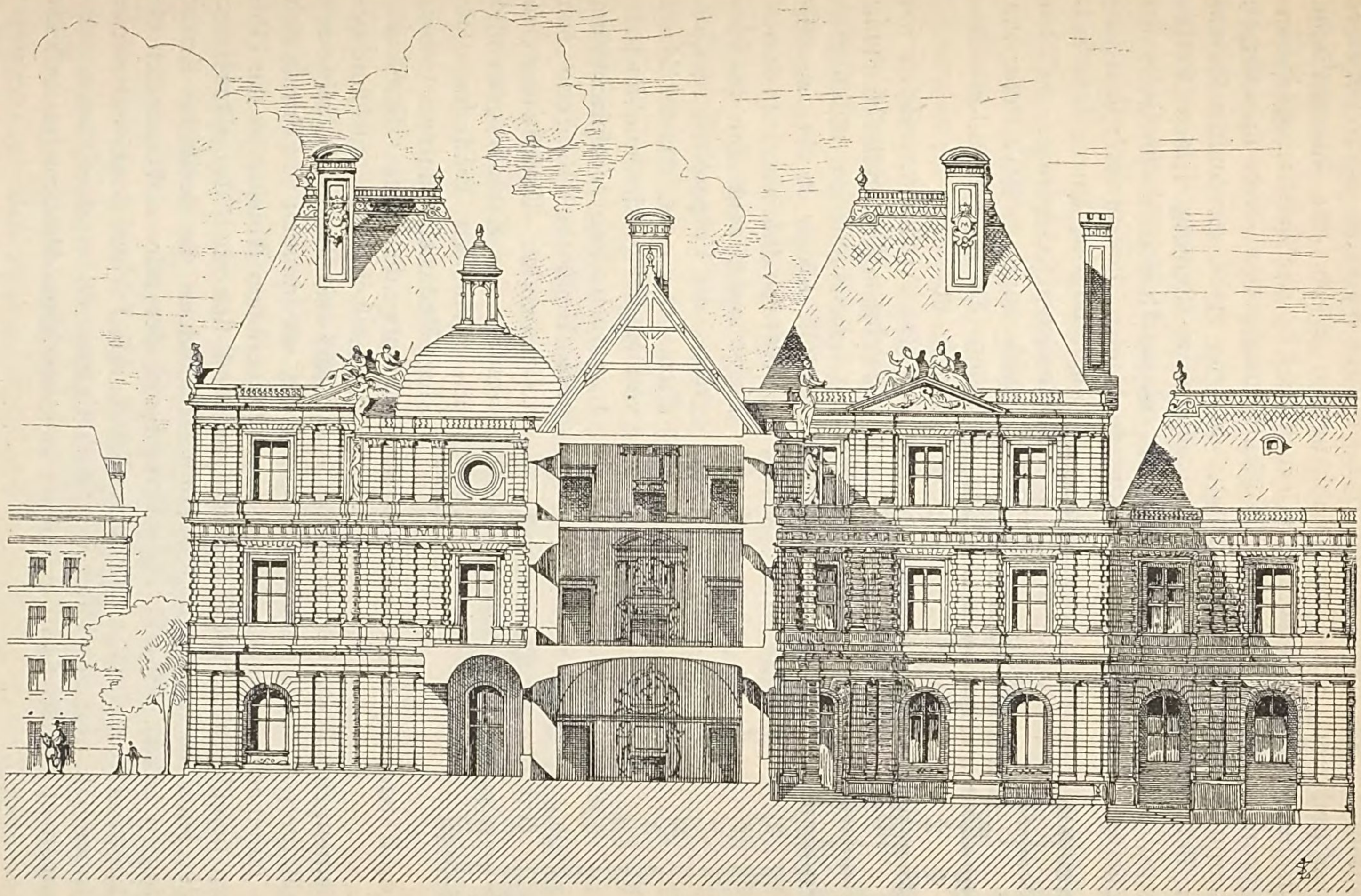


Fig. 9. Palais Luxembourg zu Paris. Schnitt durch den Hauptflügel.

kenntniſſes. Sie äußerten ſich auch in ihrer Kunſt als Vertreter einer volksthümlichen, von Rom unabhängigen Weiſe. Sie ſind in ihren Beſtrebungen, die Antike zu erlernen und in der Zeichnung wiederzugeben, in ihrem Eifer für Veröffentlichungen und ihrer unbefangen ſicheren Formengebung Vredemann de Vries nahe verwandt. *Delorme* war ſich ſchon mehr der nationalen Sonderſtellung ſeines Volkes bewußt. Seine „franzöſiſche Ordnung“ iſt ein Beweis hierfür, jene aus verzierten Trommeln ſich aufbauende Säule, die in ihrer weichen Gliederung in einem ſehr entſchiedenen Gegenſatz zu den Quaderungen Serlio's ſteht, von denen ſie in erſter Linie abhängig iſt.

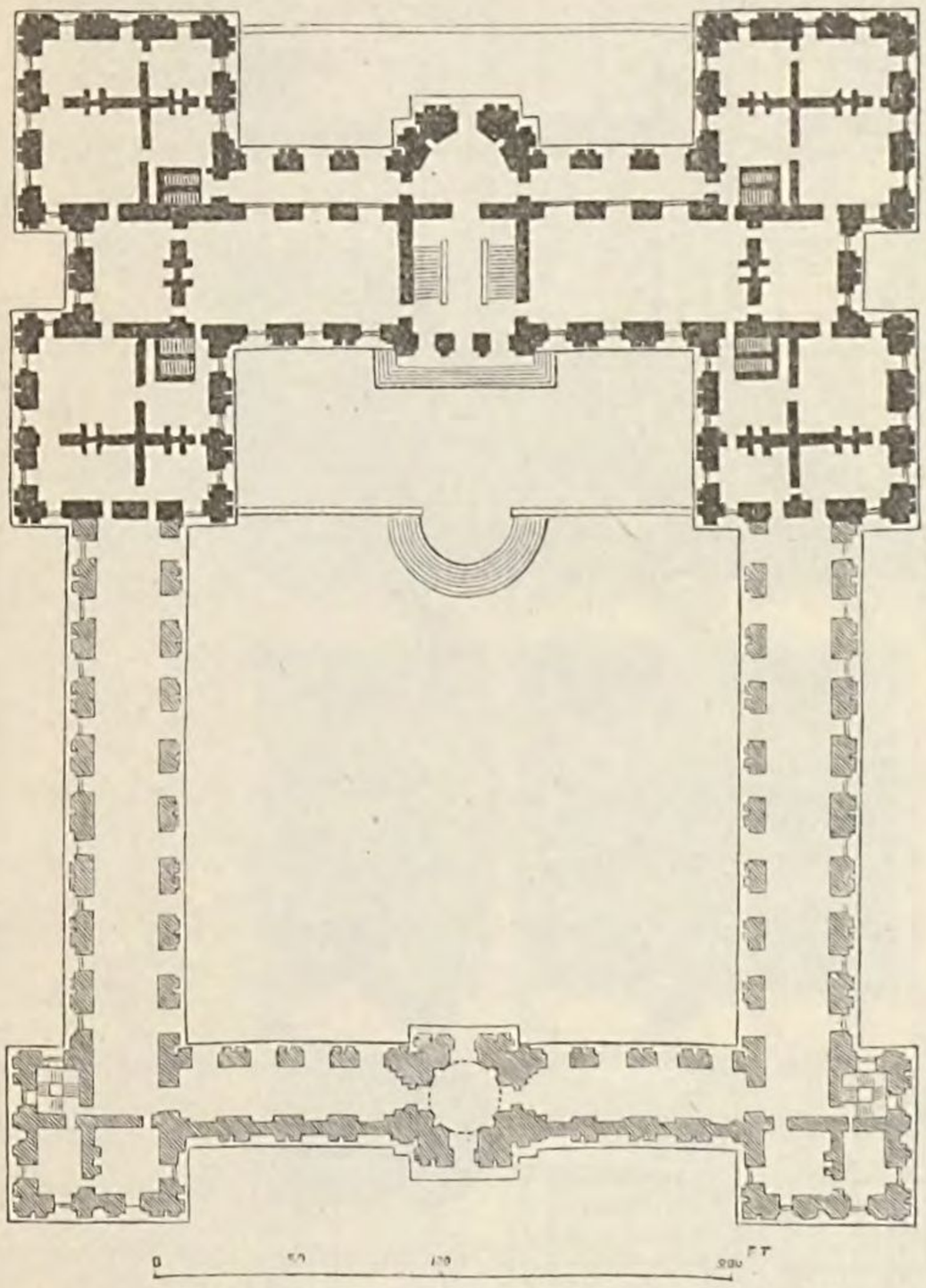


Fig. 20. Palais Luxembourg zu Paris. Grundriss.

Der Architekt, welcher am bezeichnendſten für die Miſchung der verſchiedenen ſtiliſtiſchen Einflüſſe ſchuf, iſt aber zweifellos *Salomon Debrosse.*[1]) In ſeinen Hauptbauten zeigt ſich das Programm der Folgezeit ausgeſprochen. Der erſte, das für Maria von Medici geſchaffene Palais Luxembourg, entſpricht dem nach Heinrichs IV. Tode ſich vollziehenden Umſchwung zu Gunſten des Katholicismus und des römiſchen Einfluſſes. Die kluge Medicäerin hatte zur Ueberraſchung des Hofes die Staatszügel feſt in die ſchöne Hand genommen, eine Frau, die mit der Liebe zu Kunſt und Glanz den ſtrebſamen Geiſt ihrer Altvorderen überkommen hatte, die inmitten von Frankreich als Italienerin ſich noch fühlte, ihren italieniſchen Anhang in die Hofleute beleidigender Weiſe bevorzugte, und ſich noch der glänzenden Rolle jener Stammesgenoſſen erinnerte, welche die dreifache Krone getragen hatten. Sie iſt eine Vermittlerin der nun in Frankreich erwachenden Vorliebe für italieniſche Kunſt. Als Tochter des Großherzogs Francesco I. und Schweſter Ferdinando's war ſie in dem Florenz des Ammannati, Vaſari und Buontalenti aufgewachſen. Mit dem Intereſſe für

---

[1]) Siehe Lübke, Geſch. d. Renaiſſance in Frankreich, II. Aufl. S. 334 ff.

die Werke jener Meiſter verband ſie die Neigung für die Dichter ihres Heimathslandes. Die Aminta Taſſo's und Guarini's Paſtor fido begleiteten ſie nach Paris. Der Sinn für das Theater erhielt durch ſie neue Anregung.

So war denn auch eine der erſten Anordnungen nach dem Tode ihres Gatten, daß ſie im Luxembourgpalais den Pitti nachbilden ließ und zwar dem Geiſt der Zeit entſprechend nicht jene gewaltige Front Brunellesco's, ſondern die eigenwillige Hofarchitektur des Ammannati. War es ihr Wunſch, daß in Paris das größte Schloß ihrer Vaterſtadt wiedererſtehe, forderte ſie die genaue Wiedergabe italieniſcher Hochrenaiſſance, gab ihr Machtwort dem Architekten die ſtiliſtiſche Richtung, ſo konnte dieſer doch ſo wenig in der Geſamtanlage des Baues als in der Behandlung des Details verleugnen, daß er ein Franzoſe war. Die Staatstreue, der Gehorſam des Hugenotten ließ jedoch die in ihm erwachenden künſtleriſchen Bedenken vor dem Willen der Regentin dahinſchmelzen. Er bemühte ſich nach Kräften, dem italieniſchen Vorbilde gerecht zu werden. Aber doch wurde aus dem Palazzo Pitti ein Palais mit Pavillons und Seitenbauten, Ehrenhof und Wohnflügel (Corps de Logis) (Fig. 19 und 20). Die ganze Grundrißgeſtaltung eines florentiner Herrenhauſes, die entſchiedene Unterordnung aller Theile unter ein Hauptgeſims entſprach Debroſſe's künſtleriſchen Anſchauungen nur wenig. Die Geſimshöhen wechſeln, die Theile ſtehen in gegenſätzlichem Verhältniß zu einander, haben ſelbſtändige Bedeutung. Die hohen Dächer über den Pavillons vollenden den Eindruck einer nordiſchen Vielgeſtaltigkeit, einer proteſtantiſch modernen Ausbildung des Individuellen gegenüber dem katholiſchen Einordnen in das Ganze; im Detail zeigt ſich eine Luſt zu ſtarken lothrechten Abtheilungen, eine feinere, ängſtlichere und trockenere Profilirung, eine mehr gewiſſenhafte als meiſterliche Art, welche den Pariſer Hugenotten von dem Florentiner Vertreter der kirchlichen Reform merklich unterſcheidet.

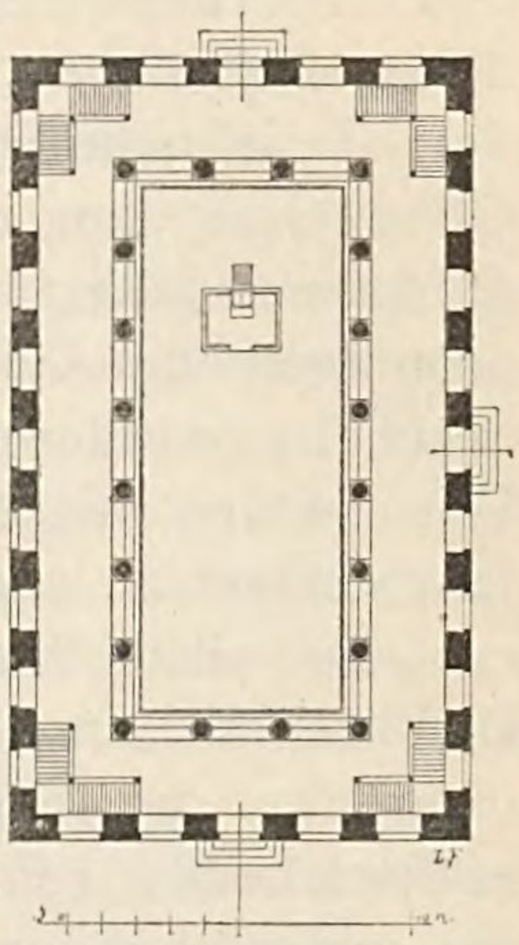


Fig. 21.
Bethaus zu Charenton.
Grundriss.

Der zweite Bau iſt das Bethaus zu Charenton (Fig. 21), jener einzige wenigſtens in der Zeichnung uns erhaltene Kultbau der Hugenotten. Hatte ſchon Ducerceau mit voller Seele der Wiedererweckung der Antike zugeſtrebt, ſo zeigte ſich hier bei ſeinem Neffen Debroſſe gerade an dem für ſeine Glaubensgenoſſen ſo hochbedeutenden Bau in noch höherem Grade das Ringen nach klaſſiſcher Vollendung. Das Bethaus iſt genau nach den Regeln Vitruv's für Errichtung einer Baſilika entworfen. Nur das ſeitliche Tribunal iſt fortgelaſſen. Dieſe Uebereinſtim-

mung mit den Angaben des Römers iſt ſicherlich keine zufällige. Wie der durch Schleiermacher neu belebte deutſche Proteſtantismus von Bunſen auf die Baſiliken als die erſten Gotteshäuſer der chriſtlichen Kirche hingewieſen wurde, ſo vollzog ſich ſchon 1606 die gleiche Gedankenverbindung. Die reformirte Kirche bedurfte für ihren Gottesdienſt ja keines Chores und ſelbſt keiner Kanzel. Es galt, eine große Volksmenge dem „Parquet“ dem als Sitz der Aelteſten vorbehaltenen abgezäunten Raum am Altartiſche möglichſt nahe zu führen. Daher wurde ein weiter offener Raum angelegt und um denſelben Emporen, dieſes bezeichnende Glied der proteſtantiſchen Kirche, in großer Ausdehnung gereiht. Eine ſo antik gedachte Säulenſtellung wie in Debroſſe's Baſilika hatte die franzöſiſche Kunſt bisher nicht geſchaffen. Der hier beabſichtigte Eindruck römiſchen Alterthums ſollte ſich decken mit der frühchriſtlichen Einfachheit. Man thut dem Bau unrecht, wenn man ihn unter dem Geſichtspunkt fertiger Schönheit betrachtet. Denn er iſt nicht ein Glied einer lang gepflegten Kunſtentwicklung, ſondern der Anfangspunkt zur Löſung einer ganz neuen baukünſtleriſchen Aufgabe, des proteſtantiſchen Kirchenbaues. Sein Verdienſt iſt nicht dieſer Aufgabe gerecht geworden zu ſein, ſondern ihr Programm gegeben zu haben. Wir werden die fortſchreitende Erfüllung desſelben durch anderthalb Jahrhundert zu verfolgen haben.

Der dritte Bau iſt die Façade der Kirche St. Gervais zu Paris. Beſchränkte am Luxembourg den Künſtler der Wille der Fürſtin, in Charenton die religiöſe Ueberzeugung, ſo fand er hier eine ihm völlig entſprechende rein künſtleriſche Aufgabe. An derſelben zeigte ſich das wiſſenſchaftliche Studium der franzöſiſchen Architektur in einer ſo haarſcharfen Formenrichtigkeit, in einer ſo vollendeten Klarheit des Details, daß ſelbſt Bernini die Schönheit der Front anerkennen mußte. Die Anordnung iſt keineswegs beſonders eigenartiger Erfindung. Sie beſteht im Mittelbau aus gekuppelten Säulenſtellungen in drei Geſchoſſen über einander mit verkröpften Gebälken, an den Flügeln aus zwei Geſchoſſen mit Halbſäulenpaaren. Die noch maßwerkartige Ausbildung der Rundbogenfenſter iſt zu bemerken und hat, wie alle Glieder des Baues in der älteren franzöſiſchen Kunſt ihre Vorbilder. Aber die außerordentliche Liebe für nach Geſetzen geſchaffenes Detail, die aus derſelben ſprechende Erkenntniß, daß Debroſſe in der Verfolgung der Regel das Weſen der Kunſt erblickt habe und daß er eben ſo ſicher hoffte, die künſtleriſche Wahrheit in Formeln gefaßt zu beſitzen, wie er an die Wahrheiten ſeines Bekenntniſſes glaubte: dieſe Eigenthümlichkeit offenbart ſelbſt an der Façade einer katholiſchen Kirche das hugenottiſche Weſen ihres Erbauers.

Das Schwanken in der Grundauffaſſung der künſtleriſchen Dinge, welches aus Debroſſe's Werken ſpricht, zeigt, daß dem Meiſter jene durchgreifende Geiſteskraft fehlte, welche in ſolchen Momenten des Ueberganges zu neuen Verhältniſſen oft zu ſo erſtaunlichen Wandelungen der Kunſt führt. So wenig wie in Deutſchland war in Frankreich im entſcheidenden Augenblick, eine große Perſönlichkeit zur Stelle, um mit ſicherer Hand die im Volke ringenden Elemente zuſammenzufaſſen und ſie zu einem alle Theile überzeugenden Ausdruck zu bringen. Dieſer Mangel macht ſich in der ganzen Folgezeit geltend, bis endlich unter Ludwig XIV. mit der Durchbildung des von Heinrich IV. eingeleiteten ſtaatlichen Gedankens auch die künſtleriſche Form für denſelben gefunden wurde.

Unter der Regentſchaft der Königin Maria waren die Hugenotten mehr und mehr zurückgedrängt worden. In früheren Zeiten war die Königstreue eines der leuchtendſten Zeichen des Proteſtantismus geweſen, während die Katholiken die Fürſtenmacht durch die Kirche beſchränkten und bedrohten. Nun hatte die Sache eine Wendung dahin genommen, daß die Reformirten die gegen die wachſende Macht des Königthums ankämpfenden Reichsgroßen unterſtützten, während dieſes, auf Spanien und Rom gelehnt, ſich in den konfeſſionellen Streitigkeiten ſtets für die Partei des Klerus und gegen die proteſtantiſche Geiſtlichkeit entſchied.

Die Einführung des Ediktes von Nantes in der bisher reformirten Bearn iſt der erſte Halt auf dem Rückzug des Hugenottenthums. Die Feldzüge von 1621 und 1622 führten zum Siege über dasſelbe, wenn auch nicht zu ſeiner Ueberwältigung. Aber die wieder in aller Schärfe kriegeriſch zum Ausdruck gebrachte konfeſſionelle, durch den Hochadel genährte Zwieſpaltigkeit des Staates rief den Wunſch hervor, endlich eine Einheit zu ſchaffen, alles und jedes nicht unmittelbar vom König herrührende Anſehen im Lande zunichte zu machen. Als Verwirklicher dieſes Gedankens trat der Kardinal Richelieu in die Regierung.

Mit Richelieu ſchreitet Frankreich in einen künſtleriſchen Zeitabſchnitt, welcher der Spätrenaiſſance Italiens annähernd entſpricht. Der verwandte Grundzug der geiſtigen Beſtrebungen führte zu entſprechenden Erſcheinungen. Die ſiegreiche Kirche arbeitete thatkräftig an ihrer inneren Stärkung. Der Katholicismus erfüllte ſich mit dem Hauch wieder erwachter Größe und ſuchte ſich ſeiner in Frankreich nun führend werdenden Stellung gemäß einzurichten. Es begannen die Jeſuiten hier ihr Werk. Kaum in irgend einem Lande nahmen ſie ſo entſchie-

denen Antheil an der Entwicklung des Volksgeiſtes. Auf der Kanzel glänzten ſie als Redner. Viele ergriffen nicht nur die Herzen ihrer Hörer, ſondern förderten die Sprache ihres Volkes in noch heute allgemein und dankbar anerkannter Weiſe, ſie glänzten in den Wiſſenſchaften, als Träger der Kultur in fernen Ländern und halfen ſo dem franzöſiſchen Welthandel die Wege bahnen. Wenn auch ihre Auffaſſung von der höchſten Gewalt des Schlüſſelamtes den Lehren der gallikaniſchen Kirche keineswegs entſprach, ſo zogen ſie doch aus der Wirkſamkeit der großen Glaubenshelden der Reformbewegung, eines Franz von Sales, Vincenz von Paula u. A., gleich wie aus derjenigen des Borromeo und des Neri eine gemüthlich vertiefte Auffaſſung der Religion, vermochten ſie als rückſichtsloſeſte Vertreter einer der im Staatsleben wirkenden Parteien ſich doch einen mächtigen Einfluß zu ſichern. Selbſt der Gegenſatz zu dem durch St. Cyran in Paris vertretenen Janſenismus half nur zur Belebung der katholiſchen Kirche. Dieſer ſtreng kirchliche Geiſt, der in Männern wie dem dämoniſch begeiſterten Pater Berulle, dem Rechtslehrer Marillac und anderen ſich an die Königin Maria drängte und dieſelbe in Gegnerſchaft wider den aus Staatsklugheit der Duldſamkeit Raum gewährenden, ausſchließlich franzöſiſch geſinnten Richelieu erhielten, äußerte ſich künſtleriſch in einem energiſchen Hinneigen zu den Pflanzſtätten des Katholicismus, zu Rubens und zum jeſuitiſchen Rom.

Rubens' Einfluß auch auf die franzöſiſche Architektur iſt unverkennbar. Die Brücke desſelben bildeten ſeine für die Ausſchmückung der Galerie des Luxembourg geſchaffenen Bilder. Jene fortgeſchrittenen Formen des mit niederländiſcher Lebenskraft erfüllten italieniſchen Barock waren bisher in Frankreich noch nicht bekannt; Michelangelo's Porta Pia im Bilde „der Auszug des Königs", gewundenen Säulen in der „Apotheoſe Heinrich's IV.", der von derben joniſchen Säulen umgebene Rundtempel im „Friedensſchluß" waren Offenbarungen des niederländiſch katholiſchen Geiſtes, die mit der fein abwägenden Sonderart der gleichzeitigen in religiöſen Dingen ſchwankenden Franzoſen nichts gemein haben.

Nicht minder kräftig äußert ſich der belgiſche Geiſt in der dem Scheldethor in Antwerpen verwandten Fontaine de Médicis im Park des Luxembourg, einer triumphbogenartigen mit Niſchen angeordneten toskaniſchen Ordnung mit hoher, von Flußgottheiten darſtellenden Statuen ſeitlich eingefaßten Attika über der Achſenniſche und einer an den Giardino Boboli zu Florenz mahnenden, die Säulenſchäfte, Niſchen und Zwickel bedeckenden Tropfſteinarchitektur. Sie iſt ein Prachtwerk derb maleriſcher Kunſt, welches in ſeiner plaſtiſchen Ausſchmückung Quellin's Arbeiten verwandt iſt.

Die italienische Baukunst in Frankreich vertreten dagegen vorzugsweise die Jesuiten selbst durch zwei ihrer Ordensmitglieder. Der erste derselben, *Martel Ange* (geb. zu Lyon? 1571, † 1642), entwarf das Profeßhaus der Jesuiten, jetzt Lycée Charlemagne in Paris und die an dasselbe stoßende Kirche St. Paul – St. Louis (1627—1647) an der rue St. Antoine. Die letztere fügt sich ganz dem System des römischen Gesù. Die Unterschiede sind sehr gering. Das Langhaus ist durch einfache Pilaster gegliedert, die Empore über den je vier, hier gleichmäßig ausgebildeten Kapellen öffnet sich nach demselben mit von Korbbogen überdeckten Fenstern, die Attika ist niedriger, der Kuppeltambour, welchen korinthische Pilaster und gemalte Statuen gliedern, dunkel und engbrüstig. Die helle Laterne schwebt hoch über dem in zu gestreckten Verhältnissen gehaltenen Baugliede. Das Detail ist fratzenhaft, das Ganze schwunglos und ohne Kraft. Die Façade, welche durch eine Art Atrium vom Langhause getrennt ist, wurde nicht nach Ange's Plan, sondern nach dem des mit ihm wetteifernden Pater *François Derrand* (geb. 1588, † zu Agde 1644) errichtet, welcher sich weniger streng an italienische Vorbilder hielt. Vielmehr scheint dieselbe stark beeinflußt durch Rubens in Stich erhaltenen Entwurf eines dreigeschossigen Triumphbogens und durch belgische Kirchenfronten. Das Mittelrisalit ist dreigeschossig, von gekuppelten Halbsäulen eingefaßt. Das Erdgeschoß hat ein Rundbogenthor, das mittlere ein ovales, noch gothische Anklänge verrathendes Fenster, das dritte einen Nischenaufbau von nordischen Renaissanceformen. Die beiden Seitenflügel dagegen sind zweigeschossig, gleichfalls von Halbsäulen umgeben, beherbergen je ein nüchternes kleines Thor und eine Nische darüber in den beiden Wandflächen. Das Ganze, nordisch schmal, aufstrebend, reich an senkrechtem Detail, ohne monumentale Ruhe, ist, wenn nicht in den Formen, doch im Grundgedanken mehr belgisch als italienisch.

Von derselben Hand könnte die Façade der Jesuitenkirche St. Clemens zu Metz sein, bei welcher an Stelle des dritten Geschosses im Mittelrisalit nur ein etwas leerer Segmentgiebel tritt. Die Motive sind hier noch kleinlicher. Die Halbsäulen zu Seiten des Mittelbaues und die entsprechenden Pilaster an den Ecken der Façade heben sich von gequaderten Mauerstreifen ab, der Fries ist mit einem zierlichen Ornament belebt, das Detail von vollendeter Zartheit, der ganze Bau aber unruhig, ohne Halt und feste Gliederung.

Aus dem Titel seines Werkes „Traité de l'architecture des voutes, ou de l'art des traits et coupe des voutes“, welches mir nicht zugänglich war, läßt sich auf eine Vorliebe Derrand's für technische Dinge schließen.

Verwandten Geiſtes mit der Jeſuitenkirche iſt die unter Ludwig XIII. ausgeführte Schmückung der ſchon 1529 erbauten Chapelle de la St. Trinité im Schloß Fontainebleau. Der Maler *Martin Fréminet* (geb. zu Paris 1567, † daſelbſt 1619), welcher um die Wende des Jahrhunderts in Rom ſeine Studien gemacht hatte und der italieniſche Bildhauer *Bordogni* ſchufen dieſes Werk in einem Stile, der unmittelbar an die Florentiner Schule mahnt: große gradlinige entſchiedene Hauptformen, lederartige, willkürlich gezeichnete Ornamente, plaſtiſch wirkungsvolle Stimmung ſind die Haupteigenſchaften desſelben.

Wie in der Politik der König Ludwig XIII. und ſein großer Miniſter der den katholiſchen Glauben über das Staatswohl ſtellenden Partei unter dem Beifall der Mehrzahl im franzöſiſchen Volke eine ausgeſprochene nationale Richtung entgegenſtellte, ſo äußerte ſich dieſe auch in der Baukunſt, in dem Beſtreben, ohne Aufgabe des Volksweſens den Fortſchritten der italieniſchen Hochrenaiſſance gerecht zu werden. Denn ſelbſt der eifrigſte Franzoſe jener Tage konnte ſich nicht verhehlen, daß Italien noch die führende Macht in der Kunſt ſei. Die Maler wanderten in die Schulen von Rom, Bologna und Venedig, die Bildhauer ſuchten bei ihrem Landsmann Giovanni da Bologna Anregung und auch die Architekten folgten ihren Bahnen. Aber ſchon war der Stolz, ein Franzoſe zu ſein, ſoweit gereift, daß Niemand mehr eine willenloſe Hingabe an die in Italien modiſchen Meiſter forderte, ſondern daß man die Lernenden vorzugsweiſe auch dort auf die gemeinſame Quelle des Schönen, auf die Antike hinwies, auf eine Baukunſt, die ja auch, wie man ſich mit Selbſtgefühl bewußt war, in Frankreich herrliche Reſte zurückgelaſſen hatte. Weniger um die Werke eines Scamozzi als um ſeine und ſeiner Vorgänger Lehre zu ſtudiren, überſchritten die nordiſchen Baumeiſter die Alpen.

Einer der erſten Künſtler, der dies that, war *Jacques Lemercier* (geb. zu Pontoiſe 1585, † zu Paris 1654), ſeines Lehrers Salomon Debroſſe würdiger Nachfolger. Derſelbe war in Italien geweſen (angeblich von 1616—1620) und ſeit 1618 als Architekt des Königs angeſtellt. Durch die Gunſt Richelieu's mit den wichtigſten Aufträgen betraut, ſtieg er ſchnell in der allgemeinen Werthſchätzung.

Die erſte große Arbeit Lemercier's war die Erweiterung des Louvre um jenen Theil vom Pavillon d'Horloge bis zur Mitte des Südflügels. Dieſer Flügel ſpricht denn auch auf das Entſchiedenſte für italieniſchen Einfluß hinſichtlich des ganzen Entwurfes. Denn er beſteht aus einer nach römiſcher Art entworfenen Breitfront, die der

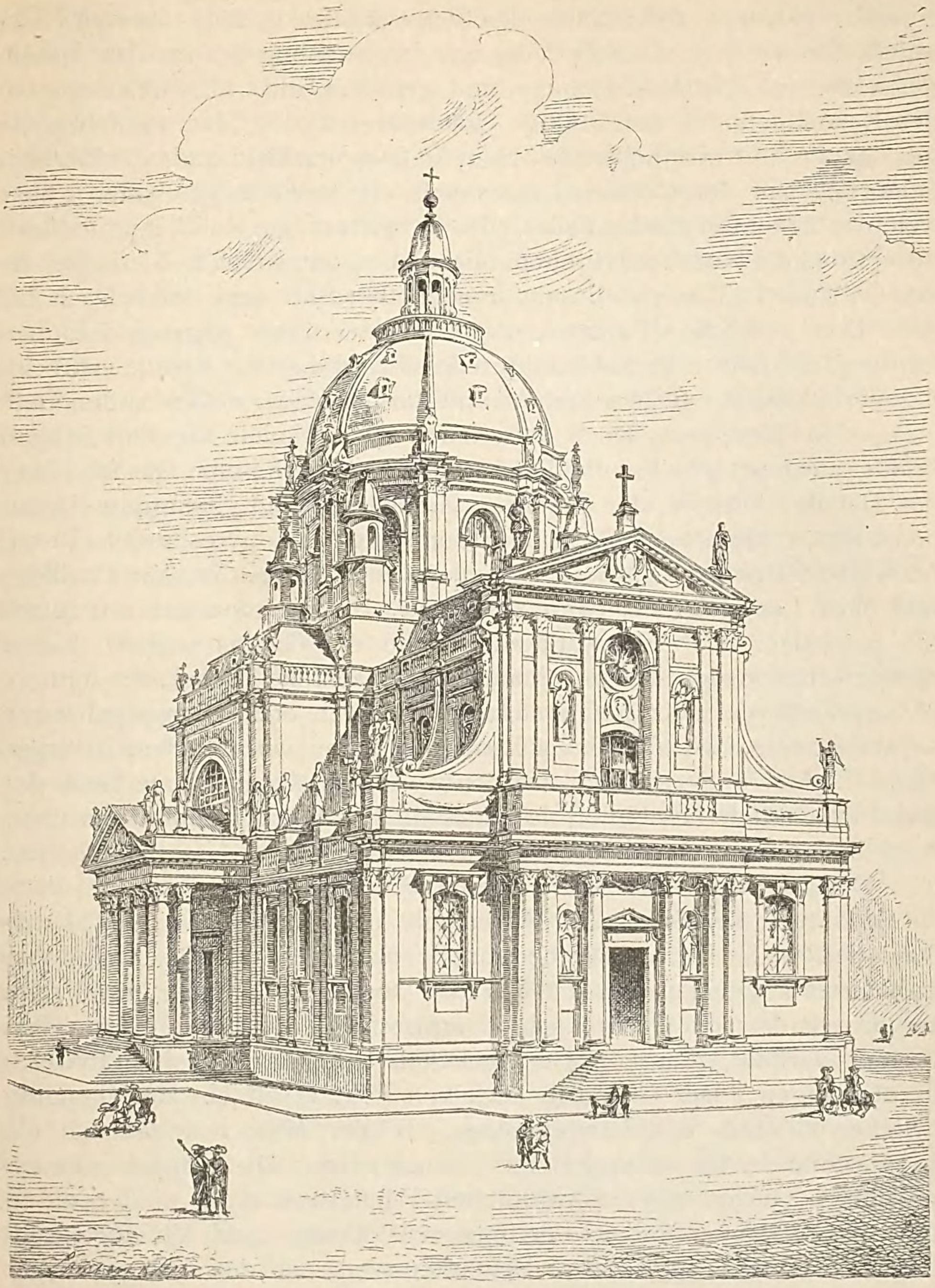


Fig. 22. Kirche der Sorbonne zu Paris.

ſonſt üblichen ſtarken Vertikaltheilungen ſich völlig entſchlägt. Die drei Stockwerke ſind durch kräftig durchgeführte Gurtgeſimſe von

einander getrennt, die Fenſter des Erdgeſchoſſes und des oberen Halbgeſchoſſes nach Scamozzi's Vorgang im Stichbogen, die des Hauptgeſchoſſes mit Giebelverdachung und geradem Sturz abgeſchloſſen. An den Ecken befinden ſich kräftige Quaderungen, über dem vorſichtig abgewogenen und wirkungsvollen Hauptgeſims eine Baluſtrade. In Berückſichtigung auf der Geſamtanlage wurde ein Pavillon geſchaffen, über welchem ſich an Stelle der Baluſtrade ein weiteres von Rundbogenfenſtern durchbrochenes und mit breitem Giebel bekröntes Geſchoß erhebt. Jeder Gebäudetheil hat nach ächt franzöſiſcher Sitte ſein ſteiles Dach für ſich. Dem römiſchen Palazzo entſpricht die kräftige wagrechte Linienführung, die ſelbſt alle Sohlbankprofile über die ganze Façade erſtreckt, das Verhältniß der für nordiſche Kunſt ſtarken Mauermaſſen zu den Oeffnungen in denſelben. Doch äußert ſich die nationale Eigenart in dem kräftig ausgeprägten Pavillonbau, in der weitergehenden Durchbildung des Details, kurz in der größeren Zierlichkeit und geringeren Monumentalität, vorzugsweiſe aber in der Hoffaçade des Louvres, welche ſtreng nach den Plänen des *Pierre Lescot* ausgeführt wurde. Nur die Pavillons ſind nach Lemercier's Entwurf aufgebaut. Sie zeichnen ſich aus durch die prächtigen Doppelkaryatiden, welche das Geſims tragen. Ueber dieſem erheben ſich drei in einander geſchachtelte Giebel, der mittlere in Segmentform, jeder geſchmückt mit Figuren oder Blumengehängen — ein Beweis, wie ſchwer es Lemercier ſchon wurde, dem Auftrage ſeines Bauherrn gerecht zu werden, welcher die nationale Seite der Kunſt durch dieſe Huldigung des alten Meiſters betonte, und in der überwuchernd reichen Architektur Lescot's ſchöpferiſch weiter zu arbeiten.

Der wichtigſte und auch eigenartigſte Bau Lemercier's iſt jedoch die Errichtung der Schöpfung Richelieu's, der Sorbonne, des Hauptſitzes der Pariſer Univerſität (begonnen 1629) (Fig. 22). Die rieſige Anlage bietet abgeſehen von der Kirche (1635—1659) wenig künſtleriſch hervorragendes; die letztere jedoch um ſo mehr, als ſie wohl den erſten Verſuch darſtellt, den völlig entwickelten Kuppelbau nach Frankreich zu übertragen. Der Grundriß derſelben (Fig. 23) iſt ein Zwiſchending zwiſchen Central- und Längenanlage. In der Mitte befindet ſich ein im griechiſchen Kreuz angelegter Vierungsraum. Die Kuppel ruht auf kaſſettirten Gurten über korinthiſchen Pilaſtern und iſt wieder durch korinthiſche Pilaſter und in der inneren Wölbung durch kaſſettirte, aufſteigende Gurten gegliedert. Bemerkenswerth iſt die Anlage zweier Laternen über einander, welche durch den Umſtand, daß der äußere Gewölbemantel in Holz hergeſtellt wurde, bedingt wurde. An dieſen ſtreng durchgeführten Centralbau legt ſich nun in Verlängerung zweier Flügel Chor und Langhaus, welche je aus zwei Tonnen-Gewölbſyſte-

men beſtehen. Der Chor hat eine halbkreisförmige Abſis. Zu Seiten dieſer Anbauten ſind vier Kapellen an Stelle der Seitenſchiffe angeordnet, ſo daß der Grundriß der Kirche ein geſchloſſenes Viereck bildet, über welches nur der Chor und eine nördlich vor die Queraxe gelegte große Säulenhalle hervorragen. Trotz dieſer iſt die weſtliche Front die Hauptfaçade. Dieſelbe zeigt keineswegs hervorragende Eigenſchaften. Das Vorbild iſt unverkennbar in den Werken der römiſchen Schule zu ſuchen. Der Seitenfaçade iſt beſondere Aufmerkſamkeit zugewendet. Die Kuppel überragt die hohen, pavillonartig ausgebildeten Dächer und baut ſich zierlich, doch ohne bemerkenswerthe Kraft auf. Die unentwickelte Laterne, wie die an den vier Ecken angebrachten thurmartigen Aufbauten bekrönen ſchlanke glockenartige wälſche Hauben. Neben der Thatſache der Einführung der Kuppel in Frankreich und neben der landesüblichen Ueberdeckung der Kreuzflügel mit dem, was man ſpäter ein „Manſartdach“ nannte, erſcheint mir als das Eigenthümlichſte am Bau der Umſtand, daß Lemercier, um demſelben größere Höhe zu geben, zu dem Auskunftsmittel jener Holzkuppel griff, deren Baſis faſt in der Höhe des Scheitels der gewölbten Schaale ruht. Es iſt dies meines Wiſſens in Italien ohne Vorbild.

Die Schwierigkeit der folgerichtigen Uebertragung einer fremden Kunſt auf eine Nation tritt hier alsbald zu Tage. Es kommt dabei Anfangs ſelten über ein taſtendes Schaffen hinaus; die derſelben nothwendig anhaftende innere Unwahrheit iſt nicht zu verbergen. Den Franzoſen war jene höchſte Kunſtform des Kuppelbaues nicht das Erzeugniß mühſamer Arbeit, nicht geworden in den zahlreichen großen künſtleriſchen Thaten eines Brunellesco, Bramante, Michelangelo, ſondern als fertige Waare überliefert. Sie hatten ſich nicht an der Durchbildung der Idee betheiligt und empfanden daher nicht ihre Größe. Sie verwendeten dieſelbe ohne Scheu im gleichen Sinne dekorativ wie das ſchon früher die Italiener mit den ihnen fertig überlieferten Ordnungen der Römer gethan hatten. Nur was ein Volk ſelbſt erſchaffen hat, weiß es ſeinem Werthe nach zu erkennen und zu verwerthen.

In der bei einem Vergleiche mit Italien alsbald auffälligen Nüchternheit und Kälte der Architektur zeigt ſich, daß dem Katholicismus des Richelieu jener Schwung fehlte, der den italieniſchen Barockſtil hervorrief. Es weht eine Verſtandeskühle durch die Kirche, die dem Geiſte des in derſelben unter prächtigem Denkmale ruhenden großen Staatsmannes entſpricht. Dagegen zeigt ſich in der künſtleriſchen Ausgeſtaltung der Seitenfaçaden ein neues Motiv. Die nach geordneten Verhältniſſen ringenden Franzoſen konnten die großartige künſtleriſche Nachläſſigkeit nicht dulden, mit der man in Italien die prächtigſten

Werke vor ein ungeordnetes Ganze ſtellte, mit der man in Bewunderung für den Glanz des einen Theiles die gänzliche Verwahrloſung des anderen vergaß. Die Italiener ſchufen die großen Fronten unbeſorgt um den Bau, der hinter ihnen ſtand, als ſelbſtändige Denkmäler. Lemercier ſuchte die Façade genau der Kirche ſelbſt anzupaſſen und war ängſtlich beſorgt, das trügeriſche Doppelweſen ſeiner Kuppel zu verſtecken. Dort iſt die Unwahrheit die derb unbefangene eines Großſprechers, hier die ſorgſam verheimlichte eines ſeiner Handlungen ſich völlig Bewußten. Kräftiger noch als an der Sorbonne ſpricht ſich der nationale Zug Frankreichs an den Langhauskirchen aus, an deren Geſtaltung Lemercier betheiligt war. Zunächſt an der Kirche des prêtres de l'Oratoire (rue St. Honoré, 1616 bis nach 1745), welche zwar *Clément Metezeau* begonnen, Lemercier aber verbeſſert und im Weſentlichen abgeſchloſſen hatte, bis auf die Façade, welche 1745 *Pierre Caqué* aufführte. Der Grundriß beſteht aus einem einfachen Langhaus mit acht rechtwinklichen Kapellen zu jeder Seite, im Kreis abgeſchloſſener Abſis, an welcher ſich als ſelbſtändiger Kuppelbau der ovale Prieſterchor anſchließt. Die Orgelempore endet die Kirche gegen Weſten.

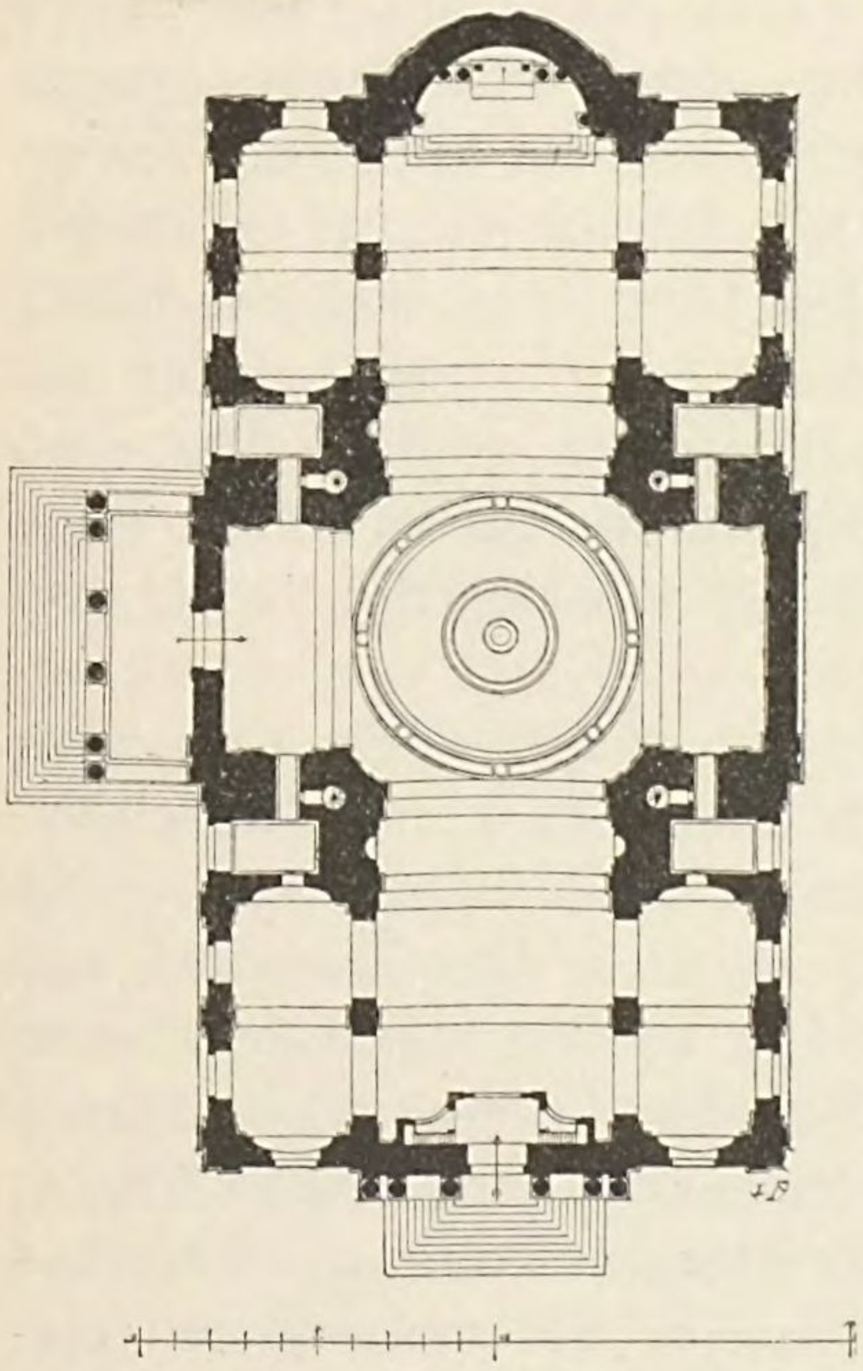


Fig. 23. Kirche der Sorbonne zu Paris. Grundriss.

Etwas bedeutender iſt die Kirche St. Roch (rue St. Honoré, begonnen 1653). Auch hier iſt die Façade jüngeren Datums, 1736 nach langer Unterbrechung des Baues von *Robert* und *Jules Robert de Cotte* vollendet. Ich vermag nicht zu ſagen, inwiefern ein gothiſcher Bau der ganzen Anlage zu Grunde liegt oder inwieweit das Vorbild der 1646 begonnenen Kirche St. Sulpice auf die Ausgeſtaltung von Einfluß war. St. Roch zeigt eine Kreuzanlage mit quadratiſcher, von flacher Kuppel überdeckter Vierung von fünf Jochen im Langhaus, dreien im Chor bis zu dem halbkreisförmigen Abſchluß desſelben. Die Seitenſchiffe, die ſich als Umgang um den Chor herumziehen, ſind niedrig, öffnen ſich durch zwiſchen eine toskaniſche Pilaſterordnung geſtellte Arkaden gegen das Hauptſchiff, ſowie durch eine zweite gegen die ſeitlichen rechtwinklichen Kapellen. Das Querſchiff hat die Breite der Seitenſchiffe, während an Stelle der Kapellen eine Koncha in gedrück-

tem, darum ſtörend wirkendem Bogen als Abſchluß der Flügel tritt. Ein Tonnengewölbe mit tiefen Stichkappen gegen die Obergadenfenſter überdeckt die Hauptſchiffe. Der Blick in die Querſchiffanlage gewährt allein den Eindruck einer bedeutenden Raumentwicklung, während ſonſt die Kirche gedrückt und unfrei erſcheint. Namentlich fehlt die eigentlich kirchliche Weihe. Die bereits am Bau der Kirche der prêtres de l'Oratoire bemerkte und auch an St. Sulpice zu beobachtende Ausbildung der Kapellen hinter dem Chor erreicht hier ihre Vollendung. Der ſtets der h. Jungfrau geweihte Raum bildet ein ſtattliches Oval, iſt geſchmückt mit zwei Pilaſterſtellungen über einander, welche eine flache jetzt wegen der nachgedunkelten Bemalung laſtend wirkende Kuppel deckt. Sie iſt umgeben von niederem Umgang, der ſich in der Kirchenachſe nochmals gegen Oſten zu einer ziemlich dunkeln Kapelle erweitert. Eine Skulpturengruppe erhebt ſich leuchtend vor derſelben, über der ein mächtiger Aufbau aus Wolken und Sonnenſtrahlen ſich thürmt. Durch bunte Fenſterſcheiben und Vergoldung iſt ein wirkungsvoller, doch ſehr theatraliſcher Abſchluß des Marienheiligthums gewonnen. Dieſe Kapellen gehören, wenn ſie auch erſt ſpäter dieſe Dekoration erhielten, doch ſicher zum urſprünglichen Plane Lemercier's, verdienen daher eine beſondere Erwähnung, weil ſie älter ſind als ähnliche Anordnungen in Rom.

Die Verwaltung Richelieu's hatte eine mächtige Centraliſation mit ſich gebracht. Paris erweiterte ſich in bisher ungeahnter Weiſe. Seit 1642 begann am linken Seineufer ſich ein Stadtviertel, das Faubourg St. Germain, zu entwickeln, welches beſtimmt war, die Paläſte der Vornehmen in ſich zu beherbergen. Aber immer noch wuchſen im Faubourg St. Antoine neue Straßen und Prachtbauten empor, ſchon begann Faubourg St. Honoré beliebt zu werden. Paris erfüllte ſich mit großſtädtiſchem Leben. Es wurde zum Herzen und Haupte Frankreichs. Schon 1629 berichtete der venetianiſche Geſandte Zorzo Zorzé, die Stadt zähle 800,000 Einwohner; 12,000 Karoſſen, 100,000 Pferde, 36,000 Lakaien belebten die Straßen. Handel und Verkehr wuchſen zuſehens, gepflegt durch kluge politiſche Vorkehrungen. Das franzöſiſche Volk hatte begonnen ſeiner Größe ſich bewußt zu werden. Paris war der Ort, wo dieſelbe ſich augenfällig offenbarte. Der große Miniſter, der umgeben von Haß und bedrohenden Anzettelungen, geſtützt aber durch ſeinen weitſchauenden Blick für die Größe ſeines Vaterlandes, durch gewaltige Kraft des Willens, unerſchütterliche Härte und Bitterkeit, ausgeſtattet mit bohrender Geſchäftigkeit, vertraut mit allen Schleich-

wegen politiſcher Kunſt in finſterer Majeſtät die Geſchicke des Landes lenkte, hatte die durch die langen Kriegsjahre verwilderte Geſellſchaft kaum minder als den Staat umgebildet. Die Franzoſen begannen ſich ihrer Volkseigenart bewußter zu werden. Die Sprache hub an ſich zu ihrer Vollendung zu entwickeln. Die Hauptaufgabe der damals neu begründeten Akademie war, ſie von den Verunſtaltungen zu reinigen, die ſie durch willkürlichen und regelloſen Gebrauch erlitten hatte, ſie aus der Reihe der barbariſchen Sprachen für immer zu erheben. Man rang nach Klaſſicität, man ſuchte nach den Geſetzen derſelben, um die Formreinheit der Griechen und Römer zu erlangen. Man rang nach innerer Vollendung, nach Weſen und Schein jener höchſten Kultur, deren Abglanz in den Reſten des Alterthums den Gebildeten ſo verlockend vor Augen ſchwebte.

Eine zweite Renaiſſance hob an. Paris ſagte ſich frei von der neueren italieniſchen Auffaſſung der Welt und den ſpaniſchen Anſchauungen über die Kirche. Es entwickelte ſich nach eigenem Ermeſſen, indem es das heimiſche Volksthum an einer ſelbſtgeſchaffenen Auffaſſung der Antike zu neuer geſellſchaftlicher und geiſtiger Freiheit ausbildete.

Frankreich begann das tonangebende Land in Europa zu werden, ſeine Frauen die Mode zu leiten, ſeine Gewohnheiten die der beſten Geſellſchaft zu werden. Italien war im Begriff geiſtig und geſellſchaftlich im klerikalen Rom aufzugehen, von Florenz war die Kunſt feiner Sitte durch kluge Fürſtinnen nach dem Norden getragen worden. Die Männer glänzten ritterlich im Schein der Waffen, die Wiſſenſchaften blühten überall auf, das Leben ſchuf ſich neue Ausdrucksformen.

Und es war ein nordiſches Land, welches die Führung übernahm, ein Land, das die Geſellſchaft vom Freien in die Zimmer verwies, das des Wohnhauſes zu heiterer Geſelligkeit bedurfte, des bequemen, heizbaren, ſorgfältig umſchloſſenen Raumes.

Debroſſe und Lemercier hatten die Anknüpfung an Italien nur äußerlich geſucht. Sie hatten die nationalen Gedanken in den im Süden erlernten Formen darzuſtellen getrachtet. Die beiden ihnen folgenden Künſtler ſchufen einen eigenen franzöſiſchen Spätrenaiſſance-Stil.

Während die ſtreng kirchliche Bewegung eine von außen, von Rom immer wieder aufs neue nach Frankreich getragene war, während ſie daher auch formell ſich als abhängig von ihrer Förderſtätte erwies — entfaltete zuerſt das im königlichen Hofe ſich verkörpernde geſellſchaftliche Leben des Volkes eine durchaus ſelbſtändige und nationale Behandlung der Architektur im Profanbau.

Der Grundriß des Hauſes zeigt am ſchlagendſten die grundſätz-

liche Verſchiedenheit zu Italien. Der Barockpalaſt namentlich Roms iſt großartig und unwohnlich. Er dient in ſeinen die Grundformen beſtimmenden Räumen ausſchließlich dem äußeren Glanze. Man verlangte dort große Säle, weite Gelaſſe. Man ſchmückte ſie mit rein künſtleriſch empfindender Ruhmſucht, ſo daß ſie um ihrer ſelbſt willen da zu ſein ſcheinen. Die Wohnräume verſtecken ſich in den Mezzaninen, die Hauptgeſchoſſe entbehren ſogar meiſt der nöthigen Geräthe. In den Gärten und Bogengängen, in den Höfen und auf der Straße entwickelte ſich das geſellige Leben: nirgend im Hauſe ein geborgener Winkel, eine trauliche Ecke. Die gewaltigen Verhältniſſe erſchrecken den nordiſchen Beſucher. Er wandert durch die Paläſte ſtaunend, ergriffen von ihrer Größe, doch ohne den Wunſch zu verweilen. Der Abend lockt ihn unter das Grün der Lauben, in das Halbdunkel der feſtlich belebten Straßen, unter die Loggia, zum Genuß der Natur. Die Winter, die Unwirthſamkeit der Natur ſind hier die Feinde der Geſelligkeit.

Die Pariſer Geſellſchaft ſuchte das ſchützende Dach. Wohl nahm ſie von ihrer Lehrmeiſterin im Süden die Kunſt breiter Darſtellung des Lebens, die Freude an wohl vorbereiteter Prachtentfaltung mit hinüber. Die Größe des unumſchränkten Herrſcherthums forderte einen äußeren Glanz, welcher nicht dem Walten des Augenblickes, der Eingebung überlaſſen werden konnte, ſondern zu einem Gebiet künſtleriſchen Schaffens werden mußte. Kluge und einfältige Menſchen verſenkten ſich in den Gedanken, das Ceremoniell zu einer Wiſſenſchaft und zu einer Kunſt auszugeſtalten. Die Aeußerlichkeiten erhielten eine übertriebene Wichtigkeit, galten dem Weſen der Dinge faſt gleich. Die Krieger der Religionskämpfe hatten ſich zu Hofleuten umgewandelt. Die Sitten verloren die Rauheit, die Kämpfe der Parteien entſchied ſeltener das Schwert, öfter die Intrigue. Ueber dem ganzen Walten des Hofes ſchwebte die Frau, jener Einfluß, der nur im ſtillen Beiſammenſein errungen werden kann. Die Frauen, und ſeien es gleich ſolche, wie ſie unter Ludwig XIV. die herrſchenden wurden, nehmen der Politik den Zug der Oeffentlichkeit, ſetzen die Liſt an Stelle der Kraft, ſie führen die Entſcheidung aus dem Saal und vom Markt in das Zimmer, wo ſtatt der Rede die Unterredung, ſtatt der Gründe die Empfindung wirkt, und wo endlich ſtatt des offenen Kampfes die wohl vorbereitete Gewaltthat geplant wird. Aber das Leben der Pariſer Geſellſchaft war doch wieder von zu großen Fragen bewegt, als daß es in engen Kammern ſich hätte abſpielen können. Die treibenden Gedanken in Wiſſenſchaft und Politik waren zu umfaſſende, zu ſehr allgemein bewegende, als daß nicht Viele ſich an jene Orte gedrängt hätten, wo ſie gefördert oder bekämpft wurden. Die Centralgewalt

zeigte ſich aber auch wieder zu ſehr beſorgt, nicht durch öffentliche Beſprechung ſeine Macht einſchränken zu laſſen, als daß aus den Geſellſchaften Vereine, aus den Zuſammenkünften Verſammlungen werden konnten. Der Ernſt des Lebens wurde in die heitere Geſellſchaft hineingetragen und dieſe zur Trägerin des Kulturlebens.

So trat das ſtädtiſche Hôtel an Stelle ſowohl des italieniſchen Palaſtes, als des altfranzöſiſchen Schloſſes. Die Geſchichte der franzöſiſchen Renaiſſance lehrt uns die Entwicklung des „Château.“ Noch der Luxembourg war ein ſolches vor ſeinem Umbau in dieſem Jahrhundert trotz ſeines italieniſchen Vorbildes, nicht nur hinſichtlich ſeiner Abgeſchloſſenheit gegen die Umgebung, der feſtungsartigen Gruppirung um einen Hof, ſondern auch hinſichtlich der Raum-Anordnung in den einzelnen Gebäudetheilen: jeder der vier Pavillons bildet für ſich eine Wohnung mit Vorzimmer, Schlafzimmer, Kabinet, Garderobe und kleiner Treppe; im Mittelbau zwiſchen denſelben iſt eine Flucht Repräſentationsräume, die ſehr unbequem in der Hauptachſe durch die Treppe unterbrochen werden. Es beſteht das Ganze gewiſſermaßen aus vier dreiſtöckigen Häuſern ohne entſprechender Verbindung unter einander. Die Wohnlichkeit iſt zwar ungleich größer als in dem Palazzo eines italieniſchen Großen, aber es fehlt das Ineinandergreifen der Räume, der anſtandsloſe Verkehr von Stube zu Stube, es fehlen die Nebengelaſſe für die Dienerſchaft, alle Vorbedingungen einer völlig bequemen Bewirthſchaftung. Das empfand Königin Maria ſehr wohl. Die Ueberlieferung erzählt, ſie habe ihre Baumeiſter zu einer geiſtreichen Franzöſin ausgeſchickt, um von dieſer die wohnliche Einrichtung der Zimmer zu lernen. Dieſe Frau war die edle Catherine de Vivionne, Marquiſe von Rambouillet, jene gefeierte Gründerin des Ruhmes ihrer Landsmänner durch geiſtvoll-anmuthige Leitung eines Haushaltes den ſegenſpendenden Mittelpunkt des höheren Lebens der Nation zu ſchaffen. Das Haus, welches ſie nach eigenen Angaben umſchuf, das Hôtel d'O (1610) lag zwiſchen Louvre und Tuillerien und wurde beim Ausbau der letzteren zerſtört.

Ich kenne keinen Plan desſelben. Als Erfindung der Marquiſe wird die Neuerung bezeichnet, die Treppe an die Seite zu verlegen und ſo den Fehler des Luxembourg, daß die Zimmerflucht in zwei Theile zerſchnitten wurde, zu vermeiden. So erhielt ſie im erſten Stock jene Reihe von Gemächern, welche in ſpäteren Schlöſſern als Bedingung herrſchaftlichen Daſeins betrachtet wurde. Gleichzeitige Schriftſteller betonen die Bequemlichkeit dieſer Anlage, den Mangel mehr trennender als verbindender Vorzimmer und Korridore. Dazu kam als Neuerung die Kleinheit der Räume, welche ſie zu innigem geſelligen Verkehr

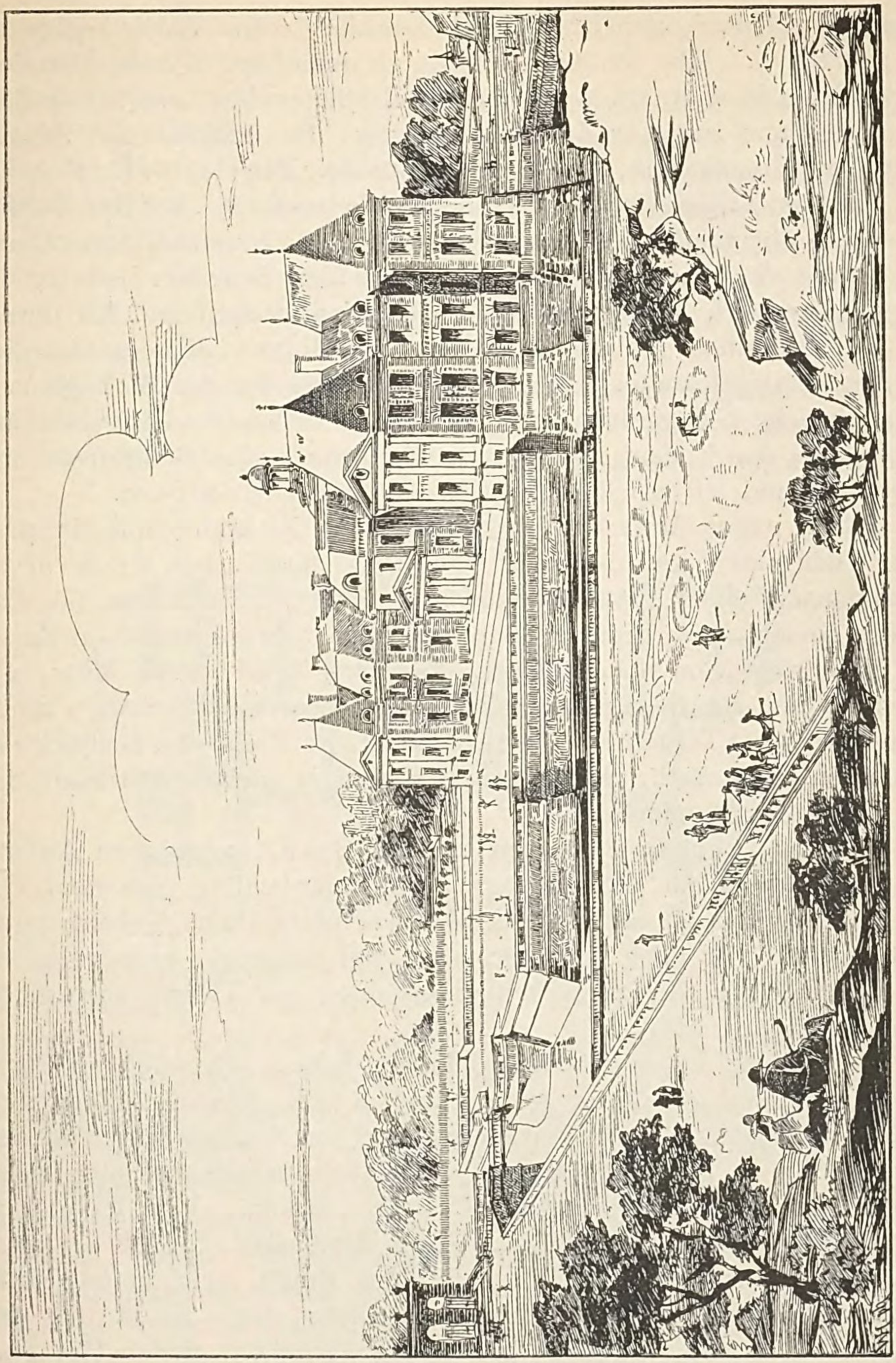


Fig. 24. Schloss Vaux-le-Vicomte. Hofanſicht.

beſonders geeignet machte, die künſtleriſche Verbindung unter einander und die ſtrenge Durchführung des Achſenſyſtems. Die Geſellſchaft wurde in einer der Kammern oder im Schlafgemach empfangen. Die

Kamine wurden nie geheizt, da die Marquiſe deren Wärme nicht vertragen konnte. Man ſchützte ſich durch ſpaniſche Wände vor dem Zugwind; Fußboden und Mauern waren mit Teppichen belegt. Die Zahl der Möbel war zu jener Zeit noch gering. Es erſchien den Schriftſtellern erwähnenswerth, daß in jedem Zimmer des Hauſes Rambouillet ſich zehn, im Schlafgemach achtzehn Stühle befanden. Auf den Bildern jener Zeit überraſcht uns die Nüchternheit der Raumausſchmückung. Die Fenſter ſind mit weißen, möglichſt großen Scheiben beſetzt, die Gewände verziert, Vorhänge fehlen. Die Wandflächen ſind faſt durchweg architektoniſch gegliedert, vielfach mit Bildern, Reliefs, Gobelins und Stukkatur geſchmückt. Aber es fehlt die uns für das Wohngemach unentbehrliche Gelegenheit, die im Großen ordnenden Angaben des Architekten durch den eigenartigen Geſchmack des Bewohners umzugeſtalten und ſei es ſelbſt nach der unkünſtleriſchen Seite.

Später gegen Mitte des Jahrhunderts, als die kränkelnde Marquiſe einen Theil des Tages im Bette zubringen mußte, ließ ſie in ihrem Schlafgemach einen großen Alkoven errichten, in welchem ſie eine mäßige Anzahl ihrer Freunde empfing. Man trennte denſelben durch eine Baluſtrade vom Schlafzimmer. Das Bett ſtand in der Mitte, die beiden Räume zur Seite, „ruelles“ genannt, wurden die Stätten modiſchen geſelligen Verkehres. Denn bald ahmte Paris das Beiſpiel der berühmten Frau nach, deſſen prickelnder Reiz gewiß dem Sinn der Zeit überaus willkommen war.

Debrosse's Schloß Colommiers-en Brie, welches zu Anfang des Jahrhunderts für die Herzogin von Longueville, eine dem Geſchlecht der Gonzaga entſproſſene, alſo italieniſche Dame, gebaut wurde (jetzt zerſtört), iſt noch ganz im alten Stil angelegt, eine Vorarbeit zum Luxembourg, der doch wenigſtens hinter der Treppe noch einen Verbindungsgang beſaß.

Die Bauten *Lemercier's* für Richelieu haben ſich ſelbſt im Plane nur ungenügend erhalten. Am Schloß Ruel, ſeinem Lieblingsſitz, ſchätzte der kranke Miniſter vor allem den gegen Nordwinde geſchützten Park und die in ſpärlichen Reſten allein noch erhaltenen, aus Italien eingeführten Waſſerkünſte. Das Palais Cardinal, jetzt Royal in Paris (1629—1634) unterlag zahlreichen Umbauten, ſo daß es heute nur in ganz vereinzelten Theilen dem Plane ähnelt, welchen uns Marot als von Lemercier's Hand ſtammend überliefert hat. Es iſt dies der Hôtel Brion genannte Theil gegen rue Richelieu, deſſen Hof eine Arkade und darüber Fenſter, je in einer Ordnung aufweiſt, während die Straßen-Façade derjenigen des Louvre verwandt iſt.

Das mächtige Schloß Richelieu in Poitou, welches ſpäter

François Mansart vollendete,[1]) kenne ich weder aus Anſchauung noch aus genügenden Zeichnungen.

Unter den pariſer Profanbauten Lemercier's ſeien ferner noch erwähnt: das anmuthige Hôtel de Liancourt (rue de Seine) eine reizvolle Architektur toskaniſcher Ordnung über ruſticirtem Parterre mit hübſchen Dachfenſtern und Vaſen über den Poſtamenten der niederen Attika; das Hôtel de la Rochefoucauld (in derſelben Straße), das Hôtel de Longueville (rue St. Thomas du Louvre), welch letzteres ſchon beim Tuillerienbau mit dem ganzen Stadtviertel, in dem es lag niedergelegt wurde.

Die Schöpfer eines den neuen Anforderungen entſprechenden Wohnhaus-Grundriſſes wurden dagegen erſt die Meiſter der Zeit Mazarin's und der Jugendperiode Ludwigs XIV., *Levau* und *Mansart*, der ältere.

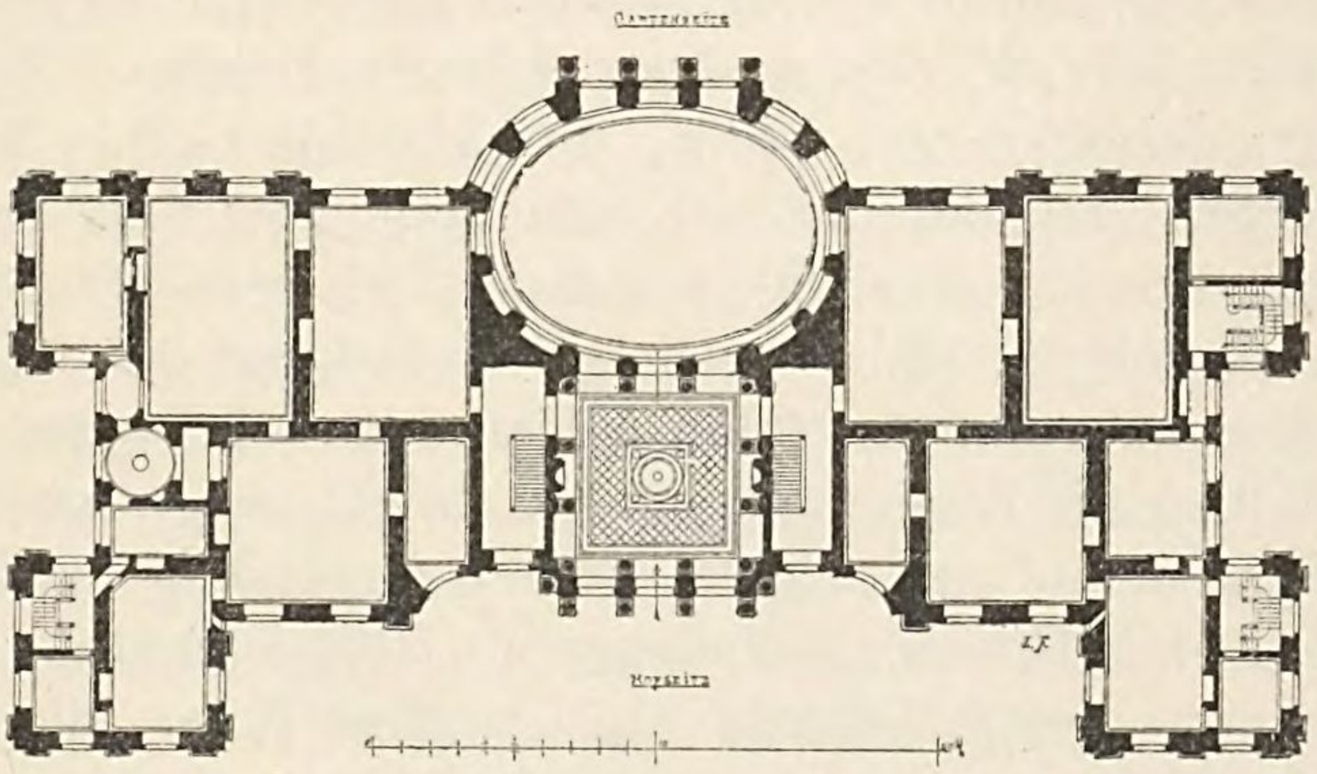


Fig. 25. Schloss Vaux-le-Vicomte. Grundriss des Erdgeſchoſſes.

Die Auftraggeber des erſteren waren die großen Geldmänner der Regentſchaftszeit, vor Allem Nicolas Foucquet, jenes Finanzminiſters, der ſich durch die Macht des an Zollpachtungen verdienten Reichthums zu einem ſelbſtändigen Gliede im Staate zu machen im Begriff war, der ſeine Schiffe nach Indien und Aegypten gehen ließ, der in Belle-isle ſich eine eigene, für unüberwindlich gehaltene Feſtung erbaute. Dieſer Mann, welcher den ermüdenden Corneille wieder zu dramatiſcher Arbeit angeregt hat, Molière in die Geſellſchaft einführte, Lafontaine's Lebensabend verſchönerte, bildet auch für die Architektur den Ausgangspunkt neuen Aufſchwunges durch den Bau des trefflich erhaltenen Schloſſes Vaux-le-Vicomte, jetzt Vaux-Praslin (bei Melun, 1643—1661) (Fig. 24 und 25). Der Meiſter desſelben *Louis Levau*

---

[1]) J. Lemercier, le magnifique château de Richelieu, ein Werk, welches mir leider nicht zugänglich war.

(geb. 1612, † zu Paris 1670) brach hier mit der lang aufrechtgehaltenen Ueberlieferung in der Grundrißgeſtaltung.

Eine Allee führt von Norden zum von Doppelhermen flankirten Hauptthor. Rechts und links dehnen ſich in zwei mächtigen Quadraten Bauten in Ziegelrohbau und Putz von theilweiſe ziemlich derber, die Eile der Ausführung verrathenden Architektur aus. Es ſind die Wirthſchaftsgebäude eines großartigen Hofhaltes. Jenſeits eines Grabens, gewiſſermaßen auf einer Inſel ſteht das Schloß ſelbſt. Man gelangt zu ihm über eine Brücke. Aber dieſe letzte Erinnerung an die alte Feſtungsartigkeit wird aufgehoben durch die offene Geſtaltung des Schloſſes. Der Graben hat ſcheinbar nur den Zweck, die Wohnung der großen Herren von der gemeinen Welt zu trennen. Ueber breiten Kiesplatz tritt man in das Vorhaus, einen rechtwinklichen, von Arkaden auf toskaniſchen Säulen umgebenen, ſtreng architektoniſch gebildeten Raum. Zu beiden Seiten befinden ſich die nun aus der Achſe verlegten, ſehr beſcheidenen Treppen, dahinter ein ovaler, durch beide Geſchoſſe reichender und überwölbter Saal, der durch Kompoſitapilaſter und darüber durch Hermen gegliedert iſt. Vorhaus wie Saal ſind neue Erſcheinungen im franzöſiſchen Grundriß. Man war ſich der Herkunft des letzteren völlig bewußt, indem man ihn als Salon à l'italienne einführte. Links reiht ſich an denſelben die Bibliothek, ein prachtvoll ausgeſtattetes Gemach: die Vertäfelungen ſind mit reichen bunten Grotesken auf Gold bemalt, die ſchlichten mit Bronce beſchlagenen Bücherſchränke heben ſich wirkungsvoll von dieſem Grunde ab, Gobelins füllen die Wände, die Decke, welche *Lebrun* mit ſtreng architektoniſch geordneten Kartuſchen ausmalte, ſchließt die überaus gelungene Raumſchöpfung trefflich ab. Das ſich anreihende Schlafzimmer iſt leider verändert worden. Doch erhielten ſich noch die Thüren, die prachtvoll gemalte Wandbrüſtung mit ihren in Kartuſchen hinein gezeichneten Stillleben, die von Pilaſtern und mit Blumengehängen geſchmückten, goldenen Rahmen eingefaßte Bettniſche. Der maleriſchſte Raum aber iſt derjenige, welcher, an die beſchriebenen anſtoßend, nach der Hofſeite zu gelegen iſt. Der Grundton iſt ſilbergrau, an der Decke wechſeln Kaſſetten in Braun und Gold mit ſolchen in Blau und Grau und einem mittleren bunten Feld. Die Wände ſind in Felder mit reichſter ornamentaler Malerei abgetheilt. Eine reiche, bunte Fruchtſchnur legt ſich um die große Thüre nach dem reizenden Nebenraum. Dieſer wieder zeigt Braun und Gold als Grundton, Silbergrau als Farbe der Ornamentation bildet mithin auch koloriſtiſch das Gegenſtück. Spiegel und ein reizend laubenartig ausgemaltes Tonnengewölbe erhöhen die anmuthige Pracht des Gemaches.

Auf der rechten Seite ſchließt ſich an den Mittelſaal der Billard-

ſaal. Die Wände ſind leider roth überſtrichen. Aber die Umrahmung der Bilder in breitem, auf Gold gemaltem Ornament, die Barockarchitektur der Decke, der große, in der Plaſtik minder gelungene Kamin erhielten ſich in alter Pracht. Um ſo glänzender iſt der folgende Raum in lichtblauer Seide, mit großen Aubuſſons, kunſtvoll gemalten Thüren, Fenſtern und Decke ausgeſtattet. Ein Juwel zierlichſten Schmuckes iſt jedoch der Eckraum, welcher ganz in durch Braun aufgehöhtem Gold hergeſtellt wurde. Die abgetheilten Felder haben buntes Ornament auf weißgrauem Grund. Namentlich die Blumengewinde in den Füllungen der korinthiſchen Pilaſter, die Kehle mit reich mit Figuren durchwobenem Ornament, das ſchöne Deckengemälde wirken in ihrer geſunden Farbenpracht entzückend auf dem kräftigen Grundton.

Dazu haben ſich überall die alten, koſtbaren Möbel, die Broncen, japaniſchen Vaſen, die höchſt ſehenswerthen orientaliſchen und franzöſiſchen Teppiche für Fußboden und Wand, das Boule-Billard, der ganze Hauch eines künſtleriſch begabten Zeitalters in dieſen Räumen erhalten, deren Luxus ſeiner Zeit den der Königsſchlöſſer in den Schatten ſtellte. Neben der Pracht der Raumausſtattung, welche aber keineswegs die einer abſtoßenden Vornehmheit, ſondern einer breiten Lebensluſt, geſelligen Wohlbefindens iſt, beſchäftigt uns die geiſtvolle Ausbildung der Nebengelaſſe, der bequemeren Anlage der kleineren Wohnräume in den Flügeln, wenngleich immer noch die Trennung der Gruppen von kleinen, für das beſondere Leben der Familie berechneten Gelaſſen durch die Repräſentationszimmer vorhanden iſt.

Die Façadenentwicklung zeigt ein weitaus geringeres künſtleriſches Vermögen. Der Bau zerfällt in drei durch die Manſartdächer bez. die mittlere Flachkuppel bezeichnete Gruppen; die in der Achſe derſelben befindliche zeigt nach beiden Fronten eine Gliederung in drei Ordnungen, zwiſchen denen die Thore in Rundbogen, die Fenſter faſt ohne Gewände eingeſtellt, die Flächen über denſelben mit Reliefs belebt ſind. Ueber dem viertheiligen Mittelmotiv iſt je ein Giebel angebracht. Zu den Seitenbauten führen an der Hoffront Kurvenübergänge. Dieſe ſind durch eine Pilaſterordnung ſichtlich nach dem damals in Frankreich ſehr beliebten Motiv Michelangelo's am Kapitol gegliedert, ſo daß die untere toskaniſche Ordnung in dekorativer Weiſe wieder zum Vorſchein kommt. Der Architektur fehlt aber bei dieſem ſtarken Wechſel der Grundideen die Einheit, zumal die wirkungsvollere Anordnung in die Flügel verlegt wurde. Von hoher Bedeutung iſt der Garten *Lenôtre's*, auf deſſen Geſtaltung wir ſpäter zurückkommen werden.

Dem Finanzminiſter Foucquet folgte hinſichtlich des Prachtbedürfniſſes ſowie hinſichtlich des Vertrauens auf das künſtleriſche Vermögen

Levau's ein zweiter Geldfürſt, der als Mäcen ſeiner Zeit bekannte Henſelin, indem er ſich ſowohl in Paris als auf ſeinem Landgut mächtige Neubauten ſchaffen ließ.

Ob der letztere derſelben, das Château du St. Sepulchre, zwei Meilen von Troyes, noch erhalten iſt, vermag ich nicht zu ſagen. Marot hat es uns in gewiſſenhafter Aufnahme dargeſtellt. Der Grundzug desſelben iſt zwar noch der altfranzöſiſche eines feſten Hauſes: es beſteht aus einem Hof, der an drei Seiten von Wallgängen umgeben iſt, welche hier zu heiteren Terraſſen ausgeſtaltet wurden und in der Gleiche des Hochparterres liegen; in der Achſe erhebt ſich ein Thor, welches mehr den Ausdruck hat, als wolle es den Zugang abſchließen, als ihn eröffnen; ringsum tiefe Wallgräben; an der dritten Seite ſteht der Hauptbau, wieder mit einem, hier durch eine joniſche Säulenſtellung ſommerlich ſich gegen den Hof öffnenden Vorhaus. Dahinter liegen der Saal, ſeitlich von dieſem je zwei Räume, und nun ſchon in den beiden letzteren derſelben architektoniſch angeordnete Prunkbetten. Seitlich ſchließen ſich die eigentlichen Schlafräume, die Treppen u. ſ. w. an. Es entwickelt ſich hier zuerſt die ſpäter regelmäßige Folge der Feſträume an den Gartenfronten der Schlöſſer und Hôtels: vom mittleren Saal zu den anſtoßenden „antichambres“ und dem abſchließenden „chambre de lit“ oder „d'alcove“. Die Architektur des Schloſſes zeigt wieder die Unſicherheit des Architekten. In der einſtöckigen Hofanſicht herrſcht das aus zwei Säulen und zwei durch Pilaſterpaare gegliederten Niſchenpfeilern gebildete Mittelriſalit vor. Ein breiter Giebel ſpannt ſich über dasſelbe, ein zweiter kleinerer iſt eigenthümlicher Weiſe über die beiden Mittelſäulen geſpannt. Die Fenſter der Seitenriſalite wie der unbedeutenden Gartenfaçade ſind durch dekorative Quaderung umrahmt. An letzterer erſcheint der Bau zweigeſchoſſig, da der Hof weſentlich höher als der Wallgraben liegt. Es wurde ſomit der ſich immer ſchärfer geltend machende Wunſch der franzöſiſchen Großen hier erfüllt, Niemanden über ſich wohnen zu wiſſen. Die Kapelle, welche ſehr einfach durch Pilaſter gegliedert und mit einem Kaſſettengewölbe überdeckt iſt, ſei hier noch erwähnt, nicht weil ſie an ſich von kunſtgeſchichtlichem Werth, ſondern weil ſie das getreu nachgeahmte Vorbild eines in Deutſchland ausgeführten Werkes, der Schloßkapelle zu Köpenik, iſt.

Von nicht minderer Bedeutung hinſichtlich der Raumvertheilung iſt das Hôtel Henſelin in Paris (Ecke Quay de Béthune und rue Poulletier). Hier galt es die Räume auf nur nach einer und einer halben Seite lichtfreier Bauſtelle unterzubringen. Hof und Garten, welche ein Gitter trennt, wurden an die linke Seite verlegt. Ueber dem

Thor an der Straßenlinie ſchuf Levau einen ſehr ſchlicht gehaltenen dreiſtöckigen Bau, deſſen Flügel ſich bis zur Hälfte der einen Hofſeite erſtreckte. In dieſen befinden ſich die Feſträume. Vom allerdings ſehr ungenügenden Podeſt der breiten einarmigen Treppe gelangt man einerſeits zur über dem Thor ſich hinſtreckenden Galerie, welche mit dem Hauptſaal in Verbindung ſteht, und andrerſeits durch einen Gang zum Bettzimmer. Weitere Gemächer befinden ſich hinter einer breiten Terraſſe im zweiſtöckigen Bau am hinteren Theile des Hofes. Das Ganze iſt mehr gekünſtelt als überſichtlich. Die Hofarchitektur iſt wieder von durch zwei Geſchoſſe reichenden Pilaſtern gegliedert.

Hierher gehört auch das Hôtel Gruyn, ſpäter Lauzon (ile S. Louis), welches für einen der Finanzmänner gebaut wurde, die 1661 mit Foucquet fielen. Die trefflich erhaltene Dekoration des Innern entſpricht völlig der von Vaux-le-Vicomte hinſichtlich der Pracht des Ornaments, der ſtrengen architektoniſchen Abtheilung der Felder, der ſtraffen Profilirung der Glieder.

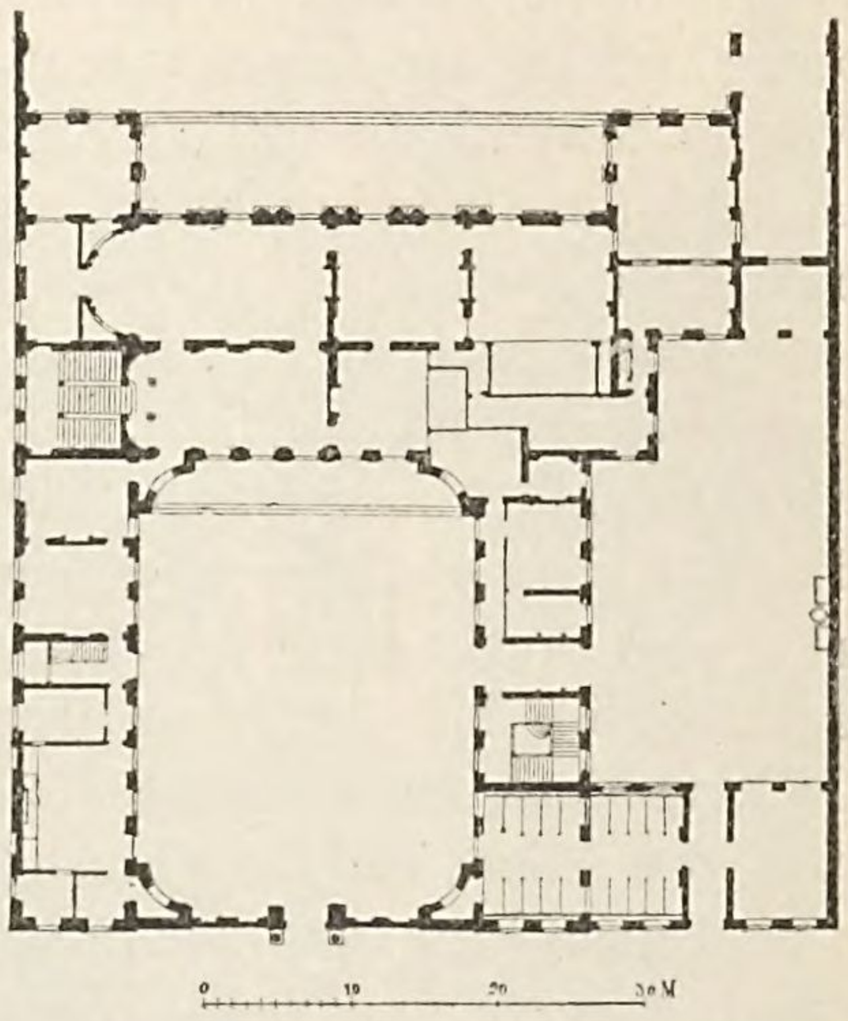


Fig. 26. Hôtel de Lyonne zu Paris. Grundriss des Erdgeſchoſſes.

Weitaus bedeutender iſt das Hôtel de Lyonne, ſpäter Pont Chartrain (rue neuve des Petits Champs, zwiſchen Paſſage Choiſeul und rue St. Anne, jetzt zerſtört), (Fig. 26), das für den Kollegen Foucquet's, den Miniſter des Auswärtigen auch noch unter Ludwig XIV. erſten Regierungsjahren, Hugues de Lyonne, erbaut worden war. Der Grundriß überträgt zuerſt die ländliche Schloßanlage mit den nöthigen Aenderungen auf die Stadt. Der rechte an einer Straßenecke gelegene Theil des Grundſtückes enthält eine vollſtändige Hofanlage mit nach vorn abſchließender Mauer, welche das durch eine doriſche Ordnung ausgezeichnete Thor unterbricht. Zu Seiten des mächtigen, in den Ecken abgerundeten Hofes erheben ſich zweiſtöckige Flügel, deren linker Küchen und Bedientenſtuben, und deren rechter, neben einer Treppe und einem Gange nach dem Nebenhof (baſſe cour), Stallungen enthält. Die dreigeſchoſſige Hausfront iſt im Erdgeſchoß gegen den am Ende um drei Stufen erhöhten Ehrenhof in fünf Oeffnungen erſchloſſen, deren drei linke, von denen eine die Thüre, zum mächtigen Vorhaus, dem Aufenthaltsort der Dienerſchaft, und zwei rechte zum Bettſaale führen. Hinter erſterem Raum und der ſich links anſchließenden dreiarmigen

Ehrentreppe liegt der große Saal und eine Kapelle. Nach rechts reihen ſich an das Vorzimmer, der Raum, in welchem die Frauen ſich zu feſtlichen Gelegenheiten verſammeln, und ein weiterer mächtiger Bettſaal, alſo jener modiſche Geſellſchaftsraum. Badezimmer, Kleiderraum, Kammern, ein Betſtübchen und Treppen ſchließen ſich an letzteren in bequemſter Anordnung an, während ein großes „cabinet“ zu der die rechte Gartenfront einnehmenden Galerie führt. Dieſelbe Anordnung findet ſich im Obergeſchoß. Die Hofarchitektur der Flügel iſt einfach, faſt nur aus Liſenenwerk gebildet. Am Hauptbau ſind die Geſchoſſe durch drei Ordnungen belebt und die drei Mittelachſen durch einen Giebel bekrönt. An der Gartenfront dagegen gliedern gekuppelte Halbſäulen und ſeitliche Pilaſter in prunkvoller Weiſe die beiden Geſchoſſe. Das obere reicht mit ſeiner mächtigen Kehle bis in die Manſarde hinein. Nur im Mittelriſalit tritt an Stelle der über dem ſchlicht durchgeführten Hauptgeſims angebrachten Attika ein mit Pilaſtern verſehener, giebelbekrönter Aufbau.

Es iſt bezeichnend für die franzöſiſche Auffaſſung des Baues, im Gegenſatz zur italieniſchen, daß die Straßenanſicht ſchlicht, unbedeutend, vornehm abſchließend, die Hofanſicht beſcheiden, in kleinen Motiven, die nur dem Beſitzer und ſeinen Gäſten zugängliche Hinterfaçade dagegen in wuchtiger, den Ruhm des Hauſes verkündender Architektur gehalten iſt. Man baute in Paris nicht wie in Rom für den eintretenden Gaſt, ſondern für die verweilenden Theilnehmer am Leben des Hauſes und vor Allem für die Hausbewohner ſelbſt.

Durch ſeine treffliche Erhaltung und ſeine maleriſche Ausſchmückung durch *Lesueur* und *Lebrun* berühmt iſt das Hôtel Lambert de Thorigny (rue St. Louis 2)[1]), erbaut für den Präſidenten der Rechnungskammer, Nicolas Lambert de Thorigny. Um den rechtwinklichen Hof gruppirt, hat das Hauptgeſchoß zur Linken desſelben die Wohnräume, zur Rechten die Feſtgemächer, im vorderen Quertrakt das Schlafzimmer, Nebentreppe und Nebenräume, in dem hinteren die ſtattliche Treppe und zu deren beiden Seiten je ein großes ovales bez. achteckiges Vorzimmer aufzunehmen. An die Feſtzimmer ſchließt ſich ſeitlich nach dem Garten die Bibliothek an. Dieſelbe Anordnung findet man im Obergeſchoß. Die Außenarchitektur zeigt wieder die Steigerung hinſichtlich ihrer Formenſprache von dem ſchlichten Thor bis zu den durch zwei Stockwerke reichenden Pilaſtern der Gartenfront. Von beſonderem Reiz iſt das durch zwei Säulenſtellungen nach dem Hof ſich öffnende Treppenhaus (Fig. 27) mit ſeinem Durchblick von dem oberen

---

[1]) Vergl. Sauvageot, a. a. O.

Podeſt durch die Decke des erſten Geſchoſſes nach einem im Dachſtuhl angebrachten Gemälde, mit ſeinem überaus ſcharf gearbeiteten und

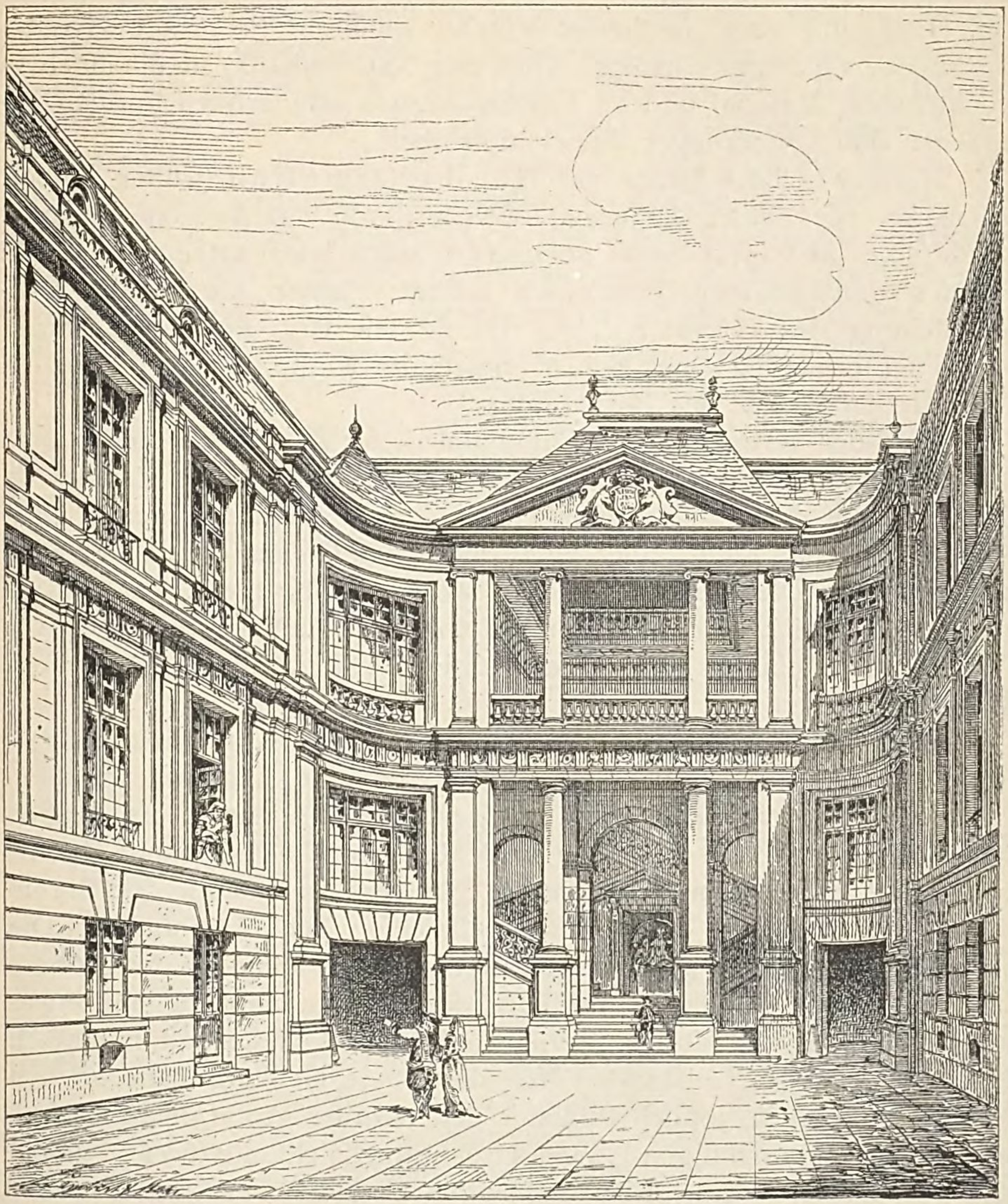


Fig. 27. Hôtel Lambert de Thorigny zu Paris. Hofanſicht.

feinfühlig für den Werth und die Bedeutung der einzelnen Glieder gezeichneten Detail, ſeiner ſtraffen und gewiſſenhaften Profilirung und der edlen Kraft der einzelnen Glieder.

Das Hôtel Tambonneau, ſpäter de Pons (rue de l'Univerſité),

nähert ſich wieder in ſeiner Geſtaltung der Hoffaçade des Hôtel de Lyonne. Der ſchönſte Theil iſt das Mittelriſalit mit doppelter Arkadenſtellung und breitem Giebel. Den Hof faſſen einſtöckige Flügelbauten ein. Das einſt dem berühmten Miniſter gehörige Palais Colbert, (rue neuve de Petits Champs, Theil der Nationalbank) iſt ein noch in wechſelndem Material und an Frührenaiſſance erinnernden Formen gehaltener Bau von ſtrenger Abgeſchloſſenheit.

Hierher gehört ferner das Hôtel d'Ormeſſon (früher Colbert Villacerf?, rue Val S. Catherine), welches 1709 von *Boffrand* reſtaurirt wurde, aber in ſeinem Salon noch einen bemerkenswerthen, im Geiſte Levau's geſchmückten Innenraum beſitzt; ferner die innere Ausſchmückung des Hôtel Sully, wie ſie ſeit 1639 geſchaffen wurde und die Einrichtung eines Schlafzimmers im Kloſter St. Nicolas du Chardonnet, rue des Bernardins.

Eine der vornehmſten Schöpfungen dieſer Art iſt das um 1640 in der Bibliothek des Arſenales eingerichtete ſogenannte Cabinet de Sully, ein mit einer außerordentlich fein gezeichneten, joniſchen Ordnung umgebener Raum, über deren zierlichen Geſims eine Bilderreihe ſich hinzieht. Die Decke iſt wieder in Felder abgetheilt, mit Bildern geſchmückt, reich und vornehm bei vollſter ſtiliſtiſcher Strenge. Die Profile haben eine Schärfe in der Linienführung, die an helleniſche Auffaſſung mahnt.

Freier und bedeutender entfaltet ſich Levau's Kunſt in der großartigen Anlage des Schloſſes Bercy an der Seine, oberhalb des alten Paris. Rechts zur Seite eines rieſigen Vorhofes lagen die großen Stallanlagen, am Ende desſelben links das Wirthſchaftsgebäude, rechts die Kapelle und Hausmannswohnung. Nun erſt trat man in den Ehrenhof, deſſen Rückſeite das breite, zweiſtöckige Schloß einnahm. Die Architektur desſelben war nicht hervorragend, es fehlte ihr der größere Zug, namentlich an den Eckpavillons der Hoffront herrſcht eine etwas unklare Häufung der Motive. Ruhiger war die Rückſeite, faſt zu einfach für den Zweck des Gebäudes. Nur das obere Geſchoß hatte an den Riſaliten gekuppelte joniſche Pilaſter und darüber große, leere Giebel. Infolge ſeiner übermäßigen Längenausdehnung nicht allentwegen glücklich war der Grundriß. Bemerkenswerth iſt das Schloß wegen ſeiner ländlichen, von allen kriegeriſchen Anklängen freien Geſtaltung, ſeiner mächtigen, offenen Terraſſen gegen den Fluß, der edlen Weiträumigkeit der ganzen Anlage.

Als Ludwig XIV. ſelbſt die Zügel der Regierung in die Hand nahm, entſchloſſen ſein eigener erſter Miniſter zu ſein, war es bei der ſo außerordentlich regen Bauthätigkeit, welche bisher Levau mit größtem

Erfolg entwickelt hatte, nicht zu verwundern, daß der König ſich ſeiner auch zu den Aufgaben bediente, welche für den Hof ſelbſt ausgeführt wurden.

Die Tuillerien waren noch immer unfertig. Seit 1660 wurde der Bau wieder aufgenommen, war Levau beſchäftigt, die beiden Eckpavillons der Gartenfaçade, Pavillon Marſan und Pavillon de Flore, ſowie den Trakt bis an *Delorme's* alten fünftheiligen Mittelbau aufzuführen. Formal hielt er ſich im Aufriß gebunden an *Métezeau's* Façade zwiſchen dem Pavillon de Lesdiguières und dem Pavillon de Flore. Dieſer letztere war in den unteren Geſchoſſen gegliedert durch vier Kompoſitapilaſter, zwiſchen denen je zwei ſehr ſchlanke Fenſter angeordnet waren. Die oberen derſelben durchſchnitten Fries und Architrav. Eine weitere kleinere Pilaſterordnung beherrſchte das obere Geſchoß. Levau hielt ſich bei den Rücklagen an die gegebenen Höhenverhältniſſe, ordnete jedoch zwiſchen jedem Fenſterpaar gekuppelte Pilaſter auf hohem Poſtamente an, bildete die Fenſter des Erdgeſchoſſes als Arkaden aus und führte das Geſims in ſeiner ganzen Höhe glatt über dem Bau hin, ſo daß die Fenſter nur bis an den Architrav reichten. In der Achſe der Rücklage bildet ein Fenſter und ein zwiſchen die Pilaſterpaare eingeſchobenes Niſchenſyſtem eine Abwechſelung in der wuchtigen Folge der Glieder. Den Eckpavillon jedoch ſcheint Levau ſich verpflichtet gehalten zu haben, genau nach dem Vorbilde ſeines Gegenüber zu formen, wenngleich gegen die Willkürlichkeiten in ſeinem Aufbau der Widerwille zu jener Zeit ſchon ſehr groß geweſen ſein mag. Es iſt wohl nicht allein Levau, ſondern den obwaltenden Umſtänden zuzuſchreiben, daß ſeine Façade mit zu den ſchwächſten Theilen der Tuillerien gehört.

Selbſtändiger und bedeutender konnte Levau am Louvre ſeine Kunſt erweiſen, indem er, in Gemeinſchaft mit *Dorbay*, ebenfalls ſeit 1660, den nördlichen und ſüdlichen Flügel, und endlich auch den ſie verbindenden öſtlichen Flügel errichtete. Die Architektur derſelben ſchließt ſich eng an die *Lemercier's* an. Neu iſt nur der Mittelpavillon gegen Süden, in welchem Levau's Neigung zu großen Verhältniſſen deutlich ſpricht. Die beiden Hauptgeſchoſſe ſind durch eine mächtige korinthiſche Ordnung zuſammengefaßt. Zwei Paar gekuppelter Halbſäulen flankiren, zwei einzelne theilen den Pavillon. Zu Seiten des mittleren Rundbogenthores befinden ſich Statuenniſchen, im oberen Stock drei Fenſter. An Stelle des Halbgeſchoſſes erhebt ſich hier eine breite Attika mit Reliefs und bekrönende Figuren. Oberhalb des ſo entſtehenden mächtigen Triumphbogenmotives ſteigt noch ein Geſchoß empor, welches nach Art der Eckpavillons Lemercier's gebildet und

mit einer Kuppel überdeckt iſt. Das Vorhaus theilen vier, je zu vier gekuppelten Säulenbündel in drei Schiffe. Die Verhältniſſe ſind mächtig, die Architektur bedeutend, faſt römiſch. Doch findet man keinen tieferen Zuſammenhang derſelben mit dem geſchmückten Bau. Es iſt eine Feſtdekoration im größten Stil, nicht ein lebendig eingegliederter Theil desſelben.

Am Schloß Vincennes führte Levau die beiden großen Baukörper auf, welche den ſüdlichen Hof umſchließen. Die Grundvertheilung war hier durch die vier alten vorſpringenden Eckthürme gegeben. Zwiſchen je zwei derſelben legte der Architekt ſeine Fronten, die ſich nach außen einestheils an ältere Architekturen, anderntheils an die mächtigen Umfaſſungsmauern lehnten und nur gegen die Hoffeite Levau freie Entwicklung geſtatteten. Er wählte eine durch beide untere Geſchoſſe reichende toskaniſche Pilaſterordnung, zwiſchen der die Wandflächen gequadert waren, und einen durch kurze Liſenen gegliederten Oberſtock. Einen gewiſſen Reiz erhielt die an ſich ziemlich nüchterne Anlage durch die hübſchen Thorbauten und die an zwei Seiten den Hof abſchließenden, von großen Arkaden durchbrochenen Mauerzüge.

Seit der Plan der Vollendung des Louvre's infolge des Eingreifens Colbert's ſtockte, wendete König Ludwig XIV. ſeine Aufmerkſamkeit einer andern noch gewaltigeren Aufgabe zu, indem er beſchloß, das 1624 für König Ludwig XIII. begonnene und 1627 erweiterte Schloß Verſailles[1]) umzubauen. Ueber die Entwicklungsſtufen dieſes rieſigen Werkes (Fig. 28) ſind wir durch die Kupferſtiche Israel Silveſtre's ziemlich genau unterrichtet. Die ältere Anlage entſprach dem Schema franzöſiſcher Frührenaiſſanceſchlöſſer: drei Flügel um einen rechtwinklichen, nach vorn durch eine Mauer abgeſchloſſenen, jetzt als „cour de marbre“ bekannten Hof, Pavillons an den Ecken, vor denſelben ein in dekorativem Sinne glücklich verwendeter Wallgraben (Fig. 29). Die beiden Geſchoſſe ſind durch eine toskaniſche Ordnung verbunden, bei der aber, wie an den Tuillerien, die oberen Fenſter den Architrav durchſchneiden, ebenſo wie die um die Außenfaçade laufenden Balkone ſelbſt die Pilaſter. Die Wandflächen ſind noch in Ziegelrohbau ausgeführt und geſchmückt durch Konſolen mit Büſten, letzteres ein Motiv, das, ſeit Verſailles in erneute Aufnahme kam, wieder beliebt und im Rococobau häufig verwendet wurde. Vor dem Thor befand ſich ein breiter Wirthſchaftshof und zu

---

[1]) Als ältere Quellen wurden benützt: Veues des Maiſons Royales et des plus beau lieux des Environs de Paris, Paris, N. Langlois. Pignaniol de la Force, Nouvelle Deſcription des Châteaux et Parcs de Verſailles et de Marly, Paris, 3. Aufl. 1713, 4. Aufl. 717, Nachdruck in Amſterdam 1715. Ch. Gavard, Verſailles, Galeries hiſtoriques. Paris 1838.

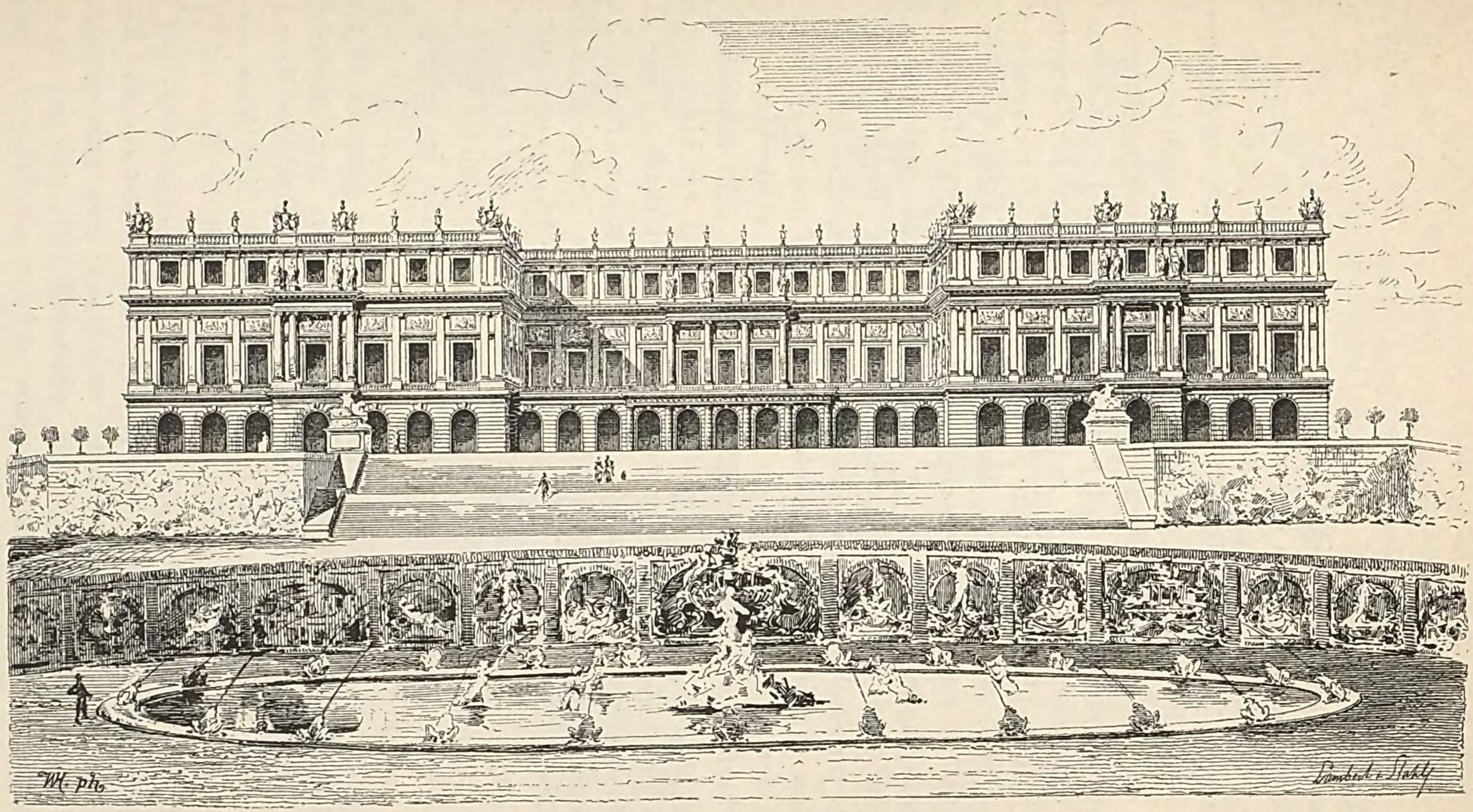


Fig. 28. Schloss zu Verſailles. Gartenanſicht von 1674.

deſſen Seiten zwei geſtreckte Stallgebäude. Levau erhielt ſeit 1661 den Auftrag, das Schloß zu erweitern. Im Jahre 1667 iſt, nach Silveſtre's Stich zu ſchließen, die Anlage vollendet geweſen. Der Baumeiſter hatte die Wallgräben zugeworfen, die den Hof abſchließende Mauer niedergelegt und vor derſelben einen zweiten breiteren Hof geſchaffen, indem er, mit Benutzung der alten Eckpavillons zu Seiten der Vorderfront, zwiſchen jene Stallflügel und dem alten Bau Trakte einfügte, denen er die Architektur des alten Schloſſes wieder zu geben ſich verpflichtet hielt. Es ſind jene die „partie centrale“ des Hofes begränzenden Bautheile, während die ſpäter niedergelegten Stallbaulichkeiten den jetzigen „Cour d'honneur“ umfaſſen. An dieſen letzteren konnte Levau etwas freier ſeine Kunſt entfalten. Zwar nahm er die toskaniſche Ordnung auf, vermied jedoch abermals, indem er an den Eckpavillons verkröpfte Gebälkſtücke über dieſelbe ſetzte, die Durchſchneidung der Architrave und entwickelte ſie auf den Vorderfronten frei in einer ſtattlichen toskaniſchen Säulenhalle mit reichem Triglyphengeſims und bekrönender Attika. In den Interkolumnien erſchienen die Fenſter des Untergeſchoſſes im Stichbogen, die des oberen, mit geradem Sturz, reichten bis an den Architrav. Die Säulen ſtanden auf hohen Poſtamenten, zwiſchen denen Gitter eingefügt waren. Dieſe wiederholten ſich als Querabſchluß des Hofes in langer Reihe bis zu dem ſtattlichen Thor in Schmiedeeiſen. An den Rücklagen der Flügel erſchienen die vom ältern Stallbau herübergenommenen Rundbogenarkaden nun in reicherer dekorativer Ausſtattung. Urſprünglich waren flache Dächer vorgeſehen, erſt durch ſpätere Hand ſcheint ein Manſartdach und an den vorderen Endungen der Flügel ein zierlicher Dachreiter geſchaffen worden zu ſein. Jetzt befinden ſich an Stelle dieſer Levau'ſchen Flügel jene unter Ludwig XV. errichteten Bauten, welche ſeit Ludwig Philipp's Zeiten die ſtolze Inſchrift tragen: „à toutes les gloires de la France.“

Entgegen der üblichen Meinung erſcheint bei genauer Durchſicht des Quellen-Materials wahrſcheinlich, daß auch der urſprüngliche Entwurf der Gartenfront von Verſailles, das Syſtem des Aufriſſes dem Levau angehört, und nicht, wie meiſt angenommen wird, dem *Hardouin-Mansart*. Es handelt ſich hierbei feſtzuſtellen, wie weit der Bau bei Levau's Tode (1670) fortgeſchritten war und wann die Thätigkeit ſeines Nachfolgers begonnen hat. Wir wiſſen, daß des letzteren erſter Bau im Hofdienſt das Schloß Clagny bei Verſailles war, welches 1672 von dem 26jährigen Künſtler entworfen, aber erſt 1674—79 erbaut wurde. Seine Bauthätigkeit in Verſailles begann erſt um die Mitte der ſiebziger Jahre, jedoch giebt der ſehr zuverläſſige Silveſtre ſchon 1674 eine An-

sicht der Gartenfront des Schlosses, welche zwar nicht gleich mit der heutigen, doch unzweifelhaft der ursprüngliche Kern derselben ist. Aehnlich ist ein sehr lehrreiches Bild im Schlosse selbst (im Saale der Résidences royales). Die Façade, deren Bau ja doch gewiß einige Jahre beanspruchte, muß mithin vor 1674 entstanden, also wohl Levau's, des Hofarchitekten, Werk oder doch nach seinem Plane erbaut sein.

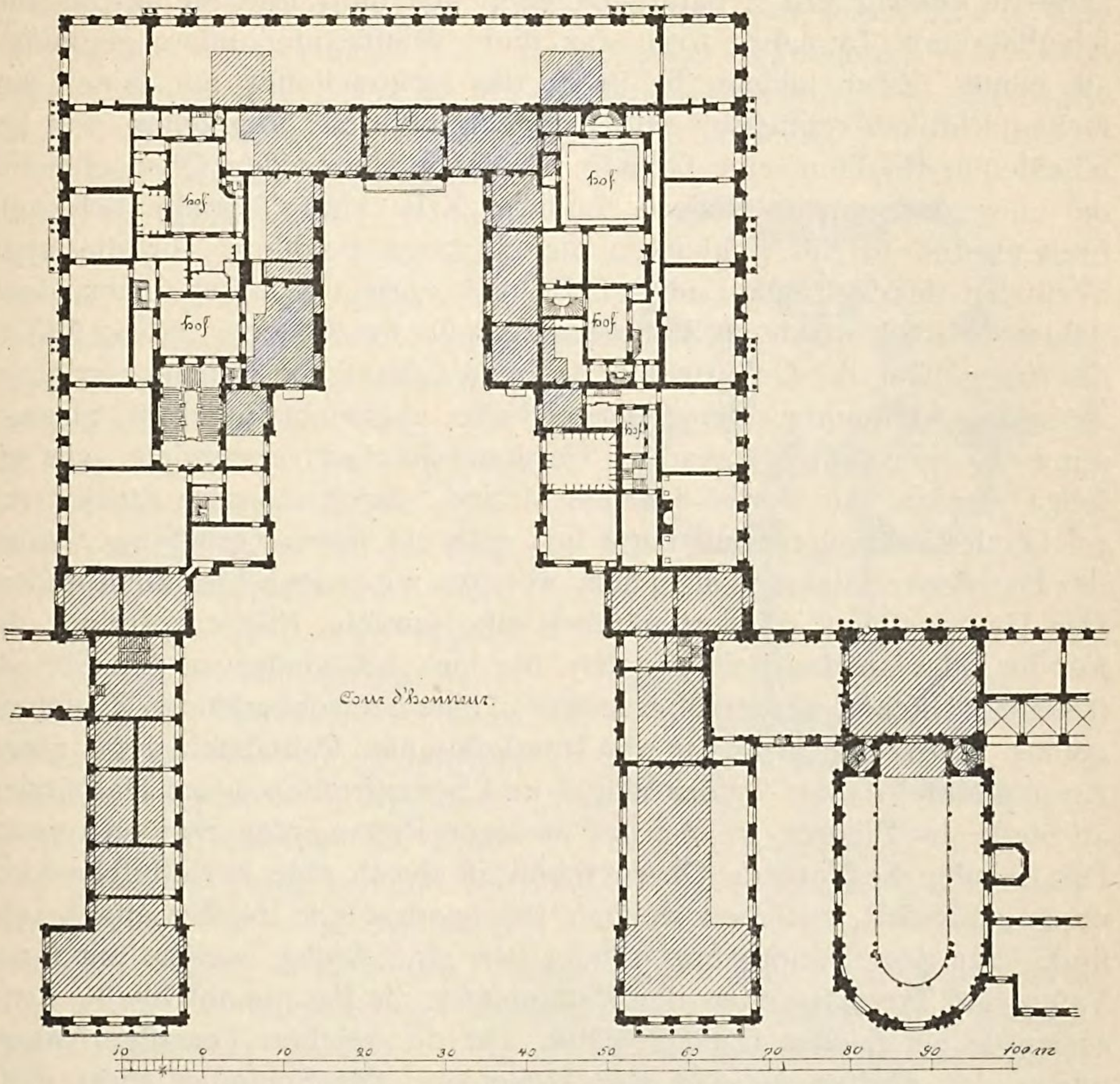


Fig. 29. Schloss zu Versailles. Grundriss des Hauptgeschosses.
(Die schraffirten Flächen deuten die Bauanlage vor 1661 an.)

Das alte Schloß wurde nämlich um jene Zeit an den drei Gartenseiten gewissermaßen mit einem Mantel umgeben, indem vor den seitlichen Außenfaçaden je ein Hof angelegt und als Abschluß dieses wieder zwei mit jenen parallele Flügel errichtet wurden. Die vier so entstehenden Querflügel wurden durch eine dicht an den alten Bau sich anlehnende, gegen Westen gerichtete Zimmerflucht abgeschlossen.

Hatte das alte Schloß durchweg aus die ganze Tiefe der einzelnen Trakte einnehmenden Zimmern beſtanden, hatte namentlich der in der Achſe gelegene Hauptraum, das jetzige „Veſtibül Ludwig XIII.“ nach Hof und Garten ſich gleichmäßig geöffnet, ſo entſtand jetzt vor der ganzen alten Weſtfront eine Flucht von einſeitig beleuchteten Räumen. In der Mitte derſelben liegt in faſt voller Breite des alten Schloſſes die „Galerie Ludwig XIII.“, daran ſchließen ſich links und rechts die Marſchallſäle an. Im Jahre 1674 war dieſe Weſtfaçade anders gegliedert als heute. Zwar bildete die Front des Erdgeſchoſſes mit ſeiner einfachen Ruſtika-Architektur und Rundbogenthüren, abgeſehen von beſcheidenen Riſaliten, eine Gerade. Nicht ſo die beiden Obergeſchoſſe, da über der ganzen Galerie Ludwig XIII. eine Terraſſe ſich ausbreitete und ſo die Eckbauten als mächtige Pavillons vor die neue Weſtfront des Veſtibüls Ludwig XIII. ſich vorlegten. Erſt ſpäter, doch ſicher vor 1688, wurde an Stelle der Terraſſe die „Galerie Ludwig XIV.“, der Spiegelſaal, die Geburtsſtätte des neuen deutſchen Reiches, errichtet.

Die Architektur der Obergeſchoſſe entſpricht in ihrer Strenge ganz der Stilrichtung Levau's. Hardouin-Manſart verwendete, wie wir ſehen werden, mit Vorliebe große Motive, durch mehrere Stockwerke reichende Ordnungen und hatte ſich früh ein ſelten verlaſſenes Syſtem der Façadenarchitektur geſchaffen, welches wir jedoch hier nicht finden. Das Hauptgeſchoß gliedert nämlich eine joniſche Pilaſterordnung; die Fenſter oder an den Seitenfronten, die hin und wieder an deren Stelle tretenden Niſchen werden überdeckt von einem durchlaufenden Zwiſchengeſims. Ueber dieſem ſind in den Interkolumnien Relieftafeln angeordnet. An den Mittelriſaliten beider Flügel und Seitenfronten treten Halbſäulen an Stelle der Pilaſter, welche auf niederen Poſtamenten Statuen tragen. Das minder bedeutende Obergeſchoß iſt durch eine korinthiſche Ordnung gegliedert, zwiſchen welcher faſt quadratiſche Fenſter angebracht ſind; über dem Hauptgeſims erhebt ſich eine Attika, welche mit ihren Vaſen und Trophäen über den Poſtamenten die Façade abſchließt, denn es wurde ein flaches Dach gewählt. Bei der reichen Terraſſen-Anlage gegen den Garten zu, bei der Höhenlage des Schloſſes wirkt dieſe Front kräftig und bedeutend durch ihre Maſſenvertheilung und rythmiſche Gliederung, mithin treffen nicht Levau die berechtigten Vorwürfe, welche der heutigen Façade allſeitig gemacht werden. Aber ſelbſt wenn dieſer Bau nicht Levau's Werk iſt, ſo zeigt er doch unverkennbare Einflußnahme dieſes Künſtlers. Manche Eigenthümlichkeiten, wie die ſtreng einheitliche Durchführung des Hauptmotives, die allſeitige Einhaltung der Stockwerkgliederung laſſen freilich auch auf François Manſart ſchließen. Es wäre höchſt wünſchenswerth, wenn die Sonder-

forſchung ſich der Frage über die Entſtehung des Planes bemächtigte, die endgültig wohl nur aus Urkunden entſchieden werden kann.

Gleichzeitig mit der Gartenfront entſtanden die Seitenflügel eines neuen, noch breiteren Hofes, ſo daß die Riſalite nun kuliſſenartig nach hinten vortreten. Es ſind dies, ihrem Zwecke als Stallungen und Wohnungen für Bedienſtete entſprechend, ſchlichte, zweiſtöckige Bauten im Stil der ſtädtiſchen Wohnhaus-Architektur. An ihnen hin ziehen ſich die Rampen des nach vorn terraſſenartig vorgebauten, mit einem neuen Gitterwerk und Portal umſchloſſenen Ehrenhofe, ſo daß nach den Seitenfronten die Façaden dreiſtöckig erſcheinen.

Neben den ihm übertragenen mächtigen Aufgaben im Schloßbau blieb Levau noch die Zeit, auch dem Klerus zu dienen. Schon die ſtaatlichen Aufgaben führten ihn dem Kirchenbau nahe. Denn ſein Werk iſt auch das ſchon unter Ludwig XIII. erbaute Hôpital de la Salpétrière, jene rieſige Krankenhaus-Anlage im Süden des alten Paris. Die Architektur der beiden, je von zwei Pavillons abgeſchloſſenen Flügel iſt zweckentſprechend einfach. In der Mitte zwiſchen denſelben öffnen drei von joniſcher Ordnung eingefaßte Rundbogen den Weg zur Kirche (Fig. 30). Dieſe iſt durchaus eigenartig geſtaltet. Sie beſteht aus einem griechiſchen Kreuz mit langen einſchiffigen Flügeln, in der Mitte einem achteckigen Kuppelraume, deſſen mächtige Mauerſtärke die Schiffe mit einer niſchenartigen Einziehung durchbrechen. In den Ecken befinden ſich große achtſeitige Kapellen, die in gleicher Weiſe wie die Schiffe nach der Kuppel zu geöffnet ſind, ſo daß dieſe acht ſaalartig für ſich abgeſchloſſene Räume umſtehen. Der Aufriß iſt von einer an Aermlichkeit ſtreifenden Schmuckloſigkeit.

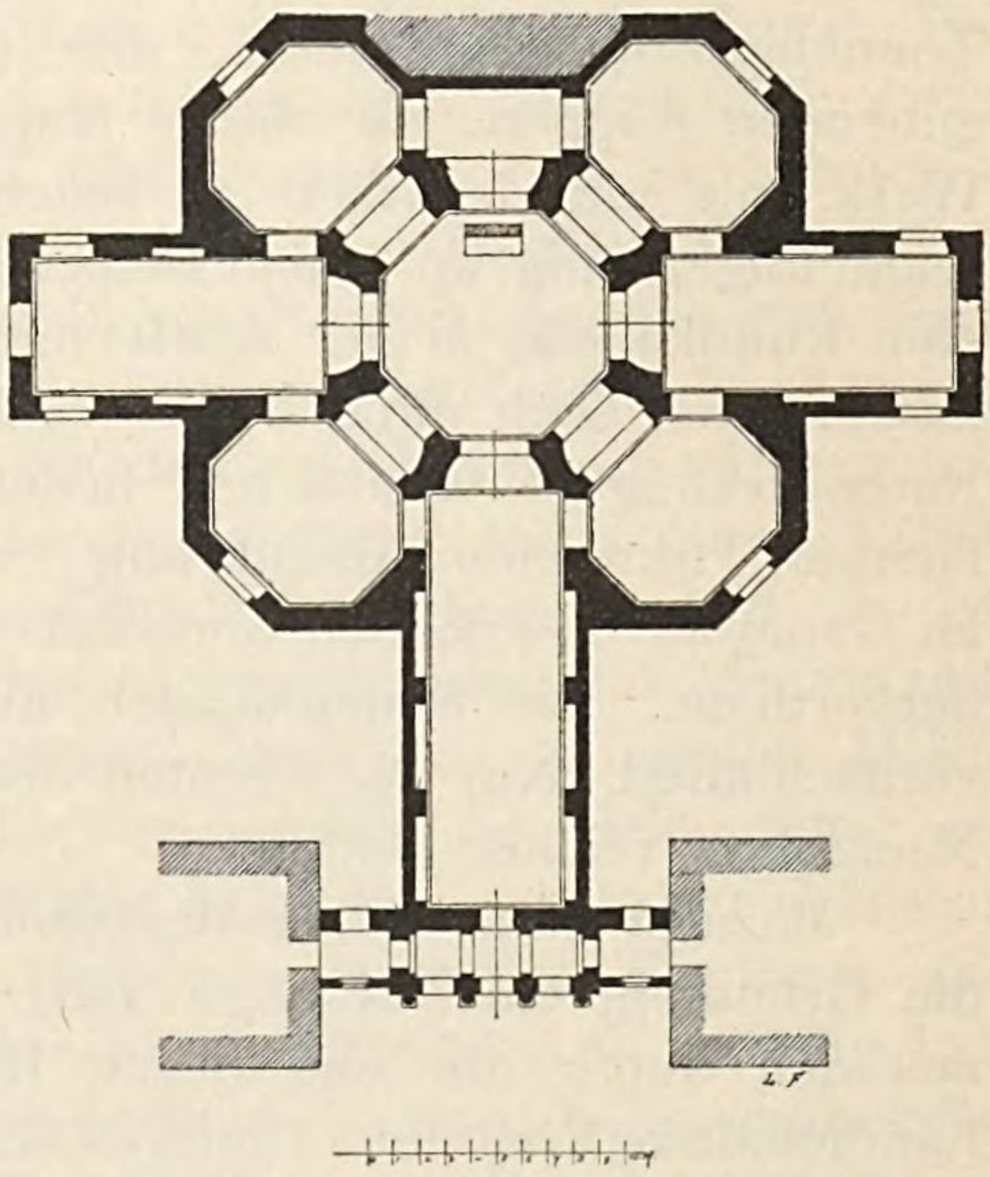


Fig. 30. Kirche des Hoſpitales de la Salpétrière.

Ungleich reicher iſt der durch *Christophe Gamare* (1646) in unzulänglicher Weiſe begonnene Bau der Kirche St. Sulpice, welcher Levau 1655 übertragen wurde. Bis zu ſeinem Tod (1670) baute er denſelben nach eigenem Plan weiter, ſpäter führte ihn *Daniel Gittard* bis 1675 fort. Doch blieb er abermals bis 1719 liegen, in welchem Jahr *Gilles-*

Marie Oppenort die Leitung der Innendekoration übernahm, während erſt 1733 *Servandoni* durch die bekannte Façade das Werk vollendete.

Der Umbau Levau's erſtreckte ſich nicht bis auf die Grundmauern. In den Hauptlinien wurde die alte gothiſche Kirche, deren Plan uns erhalten iſt, dem neuen Werke zu Grunde gelegt. Von ihr ſtammt die Kreuzanlage, die quadratiſche Vierung, das aus fünf Jochen beſtehende Langhaus, die niederen Seitenſchiffe, welche ſich um den im Halbkreis gebildeten Chor legen, ſowie die den ganzen Bau bis auf Weſtfaçade und Querſchiff umgebenden, rechtwinklichen Seitenkapellen. Aber die Anordnung der Architektur, die korinthiſche Pilaſterſtellung, zwiſchen welche die Seitenſchiff-Arkaden eingeſtellt ſind, darüber das geſtelzte Tonnengewölbe mit tiefen, den übergroßen Oberlichtfenſtern Raum gebenden Kappen, die flache Kuppel über der Vierung ſind Levau's Werk, und um deswillen zu beachten, weil ſie, hier zuerſt in Frankreich, folgerichtig an einem Reſtaurationsbau ausgebildet wurden. Auch eine Rundkapelle in der Achſe hinter dem Chor, wie an den Kirchen Lemercier's, doch minder entwickelt wie an St. Roch, fehlt nicht. Die Raumwirkung iſt ſtattlich und bedeutend, die Geſtaltung von edler Einfachheit, trefflicher Ausführung, vornehmer Lichtwirkung namentlich im Chor, all dies jedoch ohne daß der Bau ſich durch Urſprünglichkeit hervorthäte. Die Seitenfaçaden ſind bei all dieſen Kirchen ziemlich vernachläſſigt. Nur die Fronten der Querſchiffe wurden durch Levau's Nachfolger reicher geſtaltet.

Mazarin hatte eine bedeutende Stiftung hinterlaſſen, deren Zweck die Gründung eines Kolleg's war, einer Bildungsſtätte für junge Leute aus den durch ihn und durch Richelieu mit dem Reiche vereinten Landſchaften Rouſſilon, Pinerolo, Elſaß und Flandern. Für dieſes, das Collége Mazarin oder des quatre nations wurde auf dem linken Seineufer ein ſtattliches Gebäude errichtet (das jetzige Inſtitut von Frankreich, Quay Conti, 1660—1662), deſſen Vorderfront durch die Kirche (jetzt Sitzungsſaal) ausgezeichnet iſt.

Die Ausführung des Baues wurde wieder in die Hand Levau's und ſeines Schülers *François Dorbay* gelegt. Hier zeigt ſich Levau in auffallend barocken Neigungen. Die Façade des Collegs entwickelt ſich zu Seiten der Kuppelkirche in zwei Viertelkreiſen, welche nach der Seine zu in Pavillons enden. Dieſe Flügel ſind zweigeſchoſſig. Die Eckbauten wurden in einer korinthiſchen Ordnung, die Rundtheile in zwei Ordnungen derb und wuchtig gegliedert. Erſterer entſpricht der tempelförmige Portikus vor der Kirche, über deſſen vier Säulen und beiden Eckpfeilern ſich ein breites Tympanon hinzieht. Hinter dieſem findet ſich ein Vorraum, welcher unmittelbar zu der im Grundriß ovalen Kuppel-

anlage führt. An der dem Eingang gegenüberliegenden Langſeite derſelben, wie an der ſeitlichen Schmalſeite ſind im Kreuzgewölbe überdeckte Altarräume angebracht, welche mit zwei Kapellen in den öſtlichen Ecken durch Gänge verbunden ſind, ſo daß die Kirche eine rechtwinkliche Grundfläche, die Kuppel jedoch nicht die Mitte derſelben einnimmt. Wenn dieſe Anordnung bezüglich der ſtrengen Durchführung des Centralbaues auch an Manſart's ſpäter zu beſprechender Viſitation de St. Marie erinnert, ſo bekundet ſich doch hier viel ſtärker und durchbildeter der Einfluß der gleichzeitigen römiſchen Bauten, der Kolonnaden von St. Peter, der zu St. Agneſe durchgeführten Verbindung von Kirche und Kloſter, der Grundrißbildungen Borromini's und Bernini's. Im Aufriß des Innern erweiſt ſich Levau als trefflicher und feinſinniger Meiſter. Bei den geringen Größenverhältniſſen der Kirche liegt das Gurtgeſims der Kuppel entſprechend niedrig. Es wird getragen von korinthiſchen Pilaſtern, zwiſchen welchen die Bogenſtellungen zu dem Seitenſchiffe angeordnet ſind. In dem mit korinthiſchen Pilaſtern gegliederten Tambour ſind vier geradſturzige und vier größere Rundbogen-Fenſter eingefügt; die wieder ganz in Holz gebildete Kuppel iſt durch aufſtrebende Gurte und zwiſchen dieſen theils durch Kaſſetten, theils durch Reliefstafeln gegliedert. Die Dächer der Flügelbauten ſind niedrig, ſo daß überall der italieniſche Charakter der Architektur und das Verſtändniß Palladio'ſcher Kunſtauffaſſung in ſchon ſcharf ſich äußernder Weiſe hervortritt. Namentlich geſchah dies hinſichtlich der Behandlung des Grundriſſes, der vom Vicentiner Meiſter beſonders gepflegten Verwendung von gekrümmten Linien in demſelben, von Kreiſen, Elipſen u. ſ. w. Die Starrheit der Linien, die in Debroſſe's Luxembourg ſo auffällig hervortritt, wird gemildert, der Anſtoß gegeben zu der völligen müheloſen Beherrſchung der Formen des Grundriſſes, ja des Schwelgens in geometriſchen Kurven und runden Formen, wie es ſpäter z. B. *Boffrand's* Eigenthümlichkeit wurde.

Unverkennbar vollzog ſich in den langen Jahren der Wirkſamkeit Levau's ein Wandel der künſtleriſchen Richtung, nicht nur wie wir ſchon ſehen, hinſichtlich der Einrichtung des Wohnhauſes, der Betonung der Bequemlichkeit und des modernen Wohllebens in demſelben, ſondern auch in formaler Beziehung. Während der Meiſter in ſeinen Erſtlingsbauten noch nach den verſchiedenſten Motiven greift, die aus Italien herübergenommenen Baugedanken ohne viel Auswahl verwendet, ſo daß eine ganz unitalieniſche Miſchung verſchiedener Dinge im Aufbau ſtattfand, eine nordiſche Vielgeſtaltigkeit, welche mit der entſchiedenen Kunſtweiſe der gleichzeitigen Meiſter Roms und Oberitaliens nichts gemein hat, klärt er ſich in ſeinen ſpäteren Arbeiten mehr und mehr

in ſeiner Architektur zu größerer Einfachheit und Ruhe ab. Es werden ſogar die früher als unerläßlich gehaltenen Ordnungen vielfach beſeitigt. Ortſteine an den Ecken und auch ſonſt leichte Quaderungen erſetzen dieſelben. Die Wandflächen werden dem Putzbau völlig entſprechend durch Rahmenwerk gegliedert. Die großen Motive verſchwinden mehr und mehr gegenüber einem einfacheren, kühl verſtändigen Stockwerksbau von zierlicher Ausbildung und einer Art des Entwerfens, welche geradezu auf die Verfeinerung der Einzelheiten angelegt iſt.

Dieſer Wechſel der Richtung, dieſe Ausbildung von der taſtenden Vielgeſtaltigkeit zu einer beſonderen, ſtrenger klaſſiciſtiſchen Auffaſſung entſprach ja auch völlig der ganzen Kulturbewegung, namentlich den literariſchen Vorgängen. Aus dem Hauſe Rambouillet, welches der franzöſiſchen Architektur die eigenartige, der franzöſiſchen Geſellſchaft angepaßte Richtung vorwies, ging auch der Ruhm Balzac's hervor, deſſen „style académique“ ebenfalls eine erneuerte Aufnahme der Cicero'ſchen Klaſſicität war, nur daß dieſelbe nicht mehr als etwas Fremdes galt, nicht mehr wie in den Jeſuitenſchulen auf das Lateiniſche angewendet wurde, ſondern mit der franzöſiſchen Eigenart zu innigem Bund vereinigt werden ſollte. In jener Zeit bildete ſich ja die eigenartig antikiſirende Richtung der franzöſiſchen Poeſie aus, begann das Drama durch Corneille und Racine ſich immer mehr von ſpaniſchem Schwulſt und italieniſcher Ueberfeinerung der Empfindung zu innerer Einheit und redneriſcher Gemeſſenheit auszubilden, begann die Sprache einen mehr deklamatoriſch-pathetiſchen Klang, die Wechſelrede Feuer und Kraft, der Gedanke Schwung zu bekommen, ſo weit dies innerhalb der mit ſtrenger Folgerichtigkeit feſtgeſtellten und als unüberſteigbar bezeichneten, von der Antike abgeleiteten Gränzen möglich war.

Wir werden ſehen, wie dieſe klaſſiciſtiſche Richtung in François Manſart ihren ächteſten und darum auch gefeiertſten Vertreter fand.

Die Schule Levau's bewegt ſich denn auch zumeiſt in der vom Meiſter angegebenen Richtung.

In derſelben ſteht *François Dorbay* (geb. zu Paris, † daſelbſt 1697), neben Gittard der Nachfolger in ſeinen Aufträgen am Collége Mazarin, am Louvre und den Tuillerien, am höchſten. Selbſtändig ſchuf er die Prämonſtratenſerkirche (1661). Dieſe wurde derart angelegt, daß ihre Façade die Spitze zwiſchen rue du Cherche-Midi und de Sévres bildend, der rue du Four gegenüberſtand. Sie beſtand aus einem Rundbogenthor in toskaniſcher Ordnung, zur Seite zwei Niſchen, darüber einem runden Relief, welcher von Ornament umgeben war. Noch unbedeutender war die Façade der Kirche der Kapuzinerinnen (1686—1688, am Vendômeplatz, an Stelle der jetzigen rue de la Paix):

ein ſchlichtes Thor in einer Kompoſitaordnung, darüber ein auf gequaderten Pfeilern ruhender dekorativer Bogen.

Eine bemerkenswerthe Schöpfung allerdings weniger der architektoniſchen Leiſtung, als um der kunſthiſtoriſchen Bedeutung willen das Theater de la Comédie Française (1687), welches in der rue de l'Ancien Comédie beim Boulevard St. Germain ſtand.

Auf dem unregelmäßigen Grundſtücke wurde die den Zuſchauerraum umſchließende Mauer ziemlich willkürlich aufgeführt. Die geradlinigen Seitenwände des Saales waren nach der Straßenſeite zu etwas eingezogen und ſchloſſen im Halbkreis ab. Die Logen hatten in drei Rängen durchweg nur zwei Sitzreihen, ihre Scheerwände ſtanden rechtwinklich zur Brüſtung. Der hintere Theil des Parterre's, das „Amphitheater", war ſtark erhöht, der vordere tiefer liegende, größere Theil für Stehplätze eingerichtet. Das Proſcenium bildeten zwei korinthiſche Pilaſter, die Bühne ragte weit in den Saal hinein und war von beſcheidenen Verhältniſſen. Trotzdem waren auch auf der Bühne noch je zwei Logen in allen drei Rängen angebracht. Die Balkone derſelben und außerdem die unmittelbar auf der Bühne ſelbſt nur durch ein Gitter von derſelben getrennten „Bancs du theatre" bildeten die bevorzugten Plätze, obgleich man von hier aus die Schauſpieler zumeiſt nur vom Rücken oder von der Seite ſah. Sie wurden jedoch erſt eingerichtet, als das Haus ſich für zu klein erwies. Der freie Bühnenraum maß infolge deſſen nicht mehr als 4,9 Meter Breite. Das Orcheſter war etwas über das Parterre erhoben, die Dekoration des Baues ſehr einfach. Auf die künſtleriſche Ausſtattung der Gänge war gar kein Gewicht gelegt. Die Foyers lagen in einem Flügelbau, merkwürdiger Weiſe zwiſchen der Bühne und den Zimmern der Schauſpieler, ſo daß während der Zwiſchenakte ein Verkehr derſelben mit den Zuſchauern nicht zu vermeiden geweſen ſein muß.[1]) Es ſei hier gleichzeitig eine Darſtellung des Opernhauſes (Fig. 31) beigefügt, welches Ludwig XIV. in den Tuillerien, wohl auch unter Levau's Einfluß, ausführen ließ. Dasſelbe bekundet die größere Abhängigkeit der Oper von Italien in dem architektoniſch geſchmückten, aus der alten Scene entſtandenen Proſcenium. Die Bühne war von größerer Tiefe, der Saal ausgedehnter als in der Comédie Francaise.

Von *Daniel Gittard* (geb. zu Blandy 1627, † zu Paris 1686), ſowie von *P. Lambert,* weiteren Schülern Levau's, iſt nur wenig zu ſagen.

---

[1]) Einige Maße ſeien zur Vergleichung mit modernen Bauten angegeben: Saal: 11,7 m breit, 17,1 m lang, 10,3 m hoch. — Proſcenium reſp. Balkons: 6,5 m tief, 11,6 m breit, 7,4 m hoch. — Bühne excl. Balkons: 7,1 m tief, 16,6 m breit. — Geſamttiefe der Bühne: 13,6 m.

Erſterer war, wie wir ſahen, der Nachfolger des Meiſters im Bau von St. Sulpice, zeigte ſich aber bei dem Entwurf der zweithürmigen, jedoch nicht ausgebauten Façade von St. Jacques du haut-pas (rue St. Jacques, hinter dem Luxembourg) keineswegs als hervorragender Künſtler. Unbedeutend iſt auch das von ihm erbaute Hôtel de Salvois (ſpäter de la Force, rue Taranne, etwa an der Ecke des jetzigen Boulevard St. Germain und rue des Sts. Pères), ferner das Hôtel de Meilleraie (rue des Sts. Pères), ſowie das noch erhaltene Haus Lulli (Ecke rue neuve des Petits Champs und rue St. Anne). Das von *Philibert Delorme* begonnene Schloß St. Maur vollendete er.

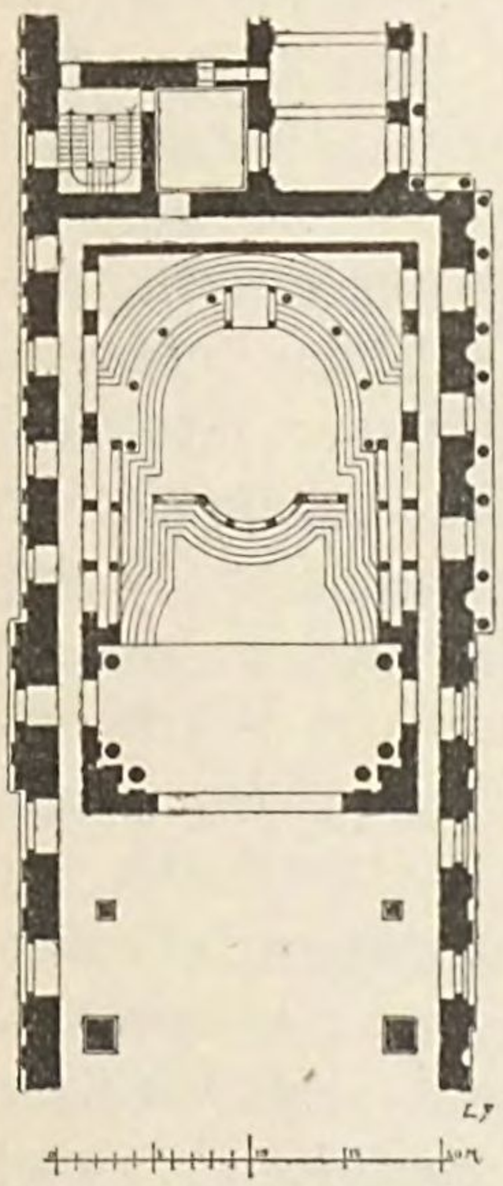


Fig. 31. Opernhaus in den Tuillerien zu Paris,

Ferner ſeien noch genannt: *Gabriel Leduc* († zu Paris 1704), welcher am Bau der Kirche von Val de Grace Antheil nahm. Er baute ferner an den Kirchen des Petits Pères und St. Louis (1664 von *Levau* begonnen, 1726 von *Jacques Doucet* vollendet), errichtete ein Haus in der rue de St. Dominique. Dieſes kann höchſtens um des Geſchickes, mit welchem fünf ſtattliche Räume in ein Rechteck zuſammengeſchloſſen wurden, und um des hübſchen Thores willen die Aufmerkſamkeit auf ſich lenken.

Chamois, der Erbauer des Hôtel de Louvois (gegen 1680, rue Richelieu, jetzt Grand Hôtel Louvois, doch umgebaut) ſchuf hier eine große, um zwei Höfe gruppirte Anlage mit mächtiger Gartenfront, deren beide oberen Etagen eine ſchon unter dem Einfluß der Louvre-Kolonnade ſtehende joniſche Pilaſterordnung gliedert, während die Hofanſicht mehr die Hinneigung zu dem älteren Schema erkennen läßt. — *Jean Richer* († 1670) lernen wir als vielfach im Privatbau thätig, als praktiſch tüchtigen Architekten von nur geringer künſtleriſcher Bedeutung kennen. Das Haus d'Eſtrade (rue de Cléry) dürfte als ſeine bedeutendſte Schöpfung gelten.

Selbſtändiger als dieſe erweist ſich *Paquier Delisle,* der im Hôtel du Grand Prieur de France (an Stelle des heutigen Square du Temple) einen Bau von lebendiger Wirkung ſchuf, namentlich hinſichtlich des reich ausgeſtatteten Thores, des mächtigen, von einer aus gekuppelten Säulen gebildeten Halle umgebenen Hofes und des ſtattlichen, einfach vornehm gegliederten Wohnhauſes. Sturm lobt auch Delisle's eigenes Wohnhaus.

Aehnlich wie Levau entwickelte ſich *Pierre Lemuet* (geb. zu Dijon 1591, † zu Paris 1669, nach Blondel 1680) ein Meiſter, der ihm nament-

lich hinſichtlich der Beſtrebungen für Ausbildung des Privatbaues zur Seite ſtand. Ein 1647 erſchienenes Werk[1]) legt die Eigenſchaften der Pariſer Wohnhäuſer jener Zeit völlig klar. Bemerkenswerth iſt vor Allem Abneigung, Wohnräume an die Straßen zu verlegen; ſelbſt bei ganz beſcheidenen Bauten, auf dem engſten Terrain zieht Lemuet es vor, die Zimmer nach dem Hof, Garderoben und Küchen an der Vorderfront anzuordnen. Sobald das Grundſtück es geſtattet, wird der Wohnhausbau von der Straße fort hinter einen Vorhof, das was nach unſerer Auffaſſung in das Hintergebäude gehört, dagegen an die Straße gerückt, oder doch in die Seitenflügel verlegt. Im Aufriß zeigt ſich Lemuet in dieſen früheren Arbeiten noch ganz abhängig von den großen Meiſtern des 16. Jahrhunderts. Seine Fenſter bauen ſich regelmäßig, meiſt mit Quaderungen über einander auf, durchſchneiden oft die großen Geſimslinien, die Formen ſind willkürlich behandelt. Auch in ausgeführten Bauten zeigen ſich dieſe Eigenthümlichkeiten, ſo im ſtattlichen, wohlerhaltenen Hôtel L'Aigle (gegen 1638, jedoch 1720 umgebaut, rue St. Guillaume Nr. 16), deſſen Grundriß Marot geſtochen hat. Auch hier, inmitten des langen und ſchmalen Grundſtückes rückt das ſchmale Wohnhaus weit zurück und öffnet ſich mit neun Fenſtern gegen den Garten, doch nur mit deren vier gegen den Hof. Denn nach dieſer Seite legen ſich links das ſtattliche Treppenhaus und ein bis an die Straße ſich erſtreckender Gebäudeflügel, rechts eine Nebentreppe und die Garderobe an. Den Hof ſchließen gegen die Straße doppelte Mauern ein, jenſeits welcher, auch durch einen Tunnel zugängig, der Wirthſchaftshof und die Ställe lagen.

Als während der Regierungszeit Ludwig XIII. die Großen des Reiches in Paris ſich anſäßig zu machen begannen, fiel auch Lemuet ein weſentlicher Theil der hierdurch nöthig werdenden Arbeiten zu, zumal da der Kardinal Mazarin ihn mit ſeinen Aufträgen auszeichnete.

Das Palais Tubeuf, ſpäter Mazarin, die Heimath des unter Law's Leitung ſtehenden Bank von Frankreich, dann der Compagnie des Indes, jetzt Nationalbibliothek (rue Vivienne) gilt für ſein Hauptwerk. Es wurde zwiſchen 1633 und 1640 errichtet, dürfte jedoch nicht alsbald nach dem Regierungsantritt des Kardinals, ſondern erſt nach ſeiner Rückkehr aus der Verbannung 1653 ausgeſchmückt worden ſein. Die vielfachen Veränderungen, welche mit dem Bau vorgenommen wurden, laſſen das Alte nur ſchwer erkennen. Dieſes hat aber nur

---

[1]) Pierre le Muet, Manière de bastir pour toutes sortes de personne, Paris 1644, neu verlegt von Tiercelet, 1729. Ferner: Augmentations de nouveaux bastiments faits en France, Paris 1647.

für Jenen den ihm zugeſchriebenen, unbedingten Vorzug höherer Kunſtvollendung, welcher ein für alle Mal den früheren Stilen die Palme höherer Schönheit zuerkennt. Die älteren Theile ſind noch durch Debroſſe ganz unbeeinflußt: die Wände in Ziegelrohbau, die Fenſter und Ecken in zierlichen Kalkſteinquaderungen, die Dächer ſteil, das Ornament reichlich, die Säulenordnungen vermieden. Im Inneren iſt der heutige Bibliothekſaal der wichtigſte Raum. Die prachtvolle, von *Vouet* ausgemalte Decke desſelben zeigt ſtrenge Abtheilung in Felder und eine entſchieden römiſche Behandlung des Ornamentes, namentlich der Arkanthusranken. Das Detail bewegt ſich völlig in architektoniſchen Formen, die Bilder halten ſich im Sinne Domenichino's innerhalb des ihnen gegebenen Rahmen. Auch die architektoniſche Gliederung des heutigen Saales der Handzeichnungen mit etwas kraus verkröpften Ordnungen und ſtuckverziertem Gewölbe gehört dieſer Periode an, weiſt aber auf italieniſche Einflüſſe.

Eine Anzahl von gleichzeitigen Schloßbauten im mittleren Frankreich gehören noch der älteren Kunſtrichtung an. Dem Palais Mazarin ähnlich, wenn auch minder reich hinſichtlich der plaſtiſchen Ausſchmückung, im Weſentlichen nur durch Quaderungen geſchmückt iſt das umfangreiche Schloß Pont in der Champagne, ein ſtreng nach altem Schema um einen quadratiſchen Hof gruppirtes Bauwerk, mit Eckpavillons und einem der nach vorn abſchließenden Mauer gegenüber angelegten Wohnflügel, welcher ein drittes ausgebautes Dachgeſchoß beſitzt, während die Seitenflügel zweiſtöckig ſind.

Das höchſt ſtattliche und infolge ſeiner älteren Theile maleriſch gruppirte Schloß Tanlay bei Tonnerre in Burgund (1643—48)[1]) unterſcheidet ſich ſchon im Grundriß vor den älteren Bauten dadurch, daß der Wohnflügel tiefer, in der Mitte durch Längsmauern getheilt iſt, während an der Façade zwei toskaniſche Ordnungen über einander ſich befinden, ſonderbarer Weiſe jede mit zu vieren gekuppelten Pilaſtern zwiſchen den ſchlichten Fenſtern. Dieſe Ordnung fehlt an der ſehr einfachen Außenfaçade, die durch das unbedingte Vorwiegen der wagrechten Linien ſich vor anderen gleichzeitigen Bauwerken hervorthut. Selbſt das Dach iſt nur durch beſcheidene Fenſter und Ochſenaugen belebt. Ein Schmuckſtück bildet dagegen das Chateau d'eau im Garten des Schloſſes, das in ſeiner gequaderten, toskaniſchen Ordnung an den Luxembourg erinnert. In den Hofecken findet man noch thurmartig ausgebildete Wendeltreppen.

Eigenartiger noch iſt die Anlage des Schloſſes Chavigny in

---

1) Siehe Lübke, Geſchichte der Renaiſſance in Frankreich. 2. Auflage, pag. 338.

der Touraine, bei welchem zu beiden Seiten des Hofes die Wohn- und Wirthſchaftsräume untergebracht wurden, während den Mittelbau die ſonſt meiſt in einen Flügel verlegte Galerie bildet. Die Hoffaçade iſt durch verkröpfte Pilaſterbündel getheilt, die äußere ſehr ſchlicht, wie denn überhaupt Lemuet ſtets das Hauptgewicht auf die Durchbildung der Hofanſicht legt. Ein bemerkenswerther Raum iſt die Kapelle, welche bei verhältnißmäßig geringer Grundfläche mit der ſteilen, reich ſtukkirten Kuppel über einer korinthiſchen Ordnung durch alle Stockwerke des Haupttraktes hindurch reicht. — Das Ganze erbringt den Beweis, daß Lemuet ſehr wohl den Gebrauch der antiken Ordnung kannte, wie er ſie überhaupt bei Inneneinrichtungen oft verwendete, daß mithin ſeine Vorneigung für die Geſtaltungen der Frührenaiſſance nicht aus Unkenntniß, ſondern aus bewußter Würdigung der altnationalen Formen entſprang.

War alſo Lemuet bis gegen die Mitte des Jahrhunderts fern von Paris beſchäftigt und daher ohne Zuſammenhang mit den dortigen Fortſchritten der ſtiliſtiſchen Entwicklung, ſo finden wir ihn ſpäter an jenem Prachtbau in der Hauptſtadt thätig, welchen Marie de Rohan-Montbazon, Herzogin von Chevreuse erbauen ließ, jene verführeriſche, ränkeſüchtige Frau, welche 1632 unter Richelieu vom Hof verwieſen worden war und erſt nach deſſen Tode (1642) wieder auf kurze Zeit nach Paris zurükkehrte, aber erſt ſeit dem Ende der vierziger Jahre dauernd dort ihren großen Einfluß geltend machen konnte. Alſo in dieſer Zeit, wohl erſt nach 1650, wurde das Hôtel Chevreuſe (ſpäter de Luynes, gegenüber der Kirche St. Thomas d'Aquin, an Stelle des jetzigen Boulevard St. Germain) (Fig. 32) erbaut, welches die Hofanlage des Hôtel de Lyonne aufnimmt, jedoch die Treppen, wie ſchon am Hôtel L' Aigle, in beſondern Pavillons vor dem Hauptbau verlegt. Dieſer beſteht daher aus nur einer Flucht Empfangszimmer. Nur an der linken Seite, hinter dem Bettſaale erweitern ſich die Nebenräume in bequemer Gruppirung zu breiterer Anlage. Dieſer Theil und ſeine wohldurchdachte Grundrißgeſtaltung wird den Architekten gewiß lebhaft anziehen. Ein Merkmal franzöſiſcher Baukunſt iſt hier wohl zuerſt zur Durchführung gelangt: das was ſie ſelbſt „Bienséance“ nannten, und was mit dem deutſchen Worte Wohnlichkeit nicht völlig überſetzt iſt. Die zahlreichen Feinheiten dieſer Anlage fordern zu ihrem Studium heraus. So verſuchte L. Sturm, der deutſche Bautheoretiker, der das Hôtel im Nov. 1716 beſichtigte, durch einen neuen Plan deſſen „Fehler“ zu beſeitigen, indem er gerade die kleinen Verbindungsgänge und Nebenräume entfernte, welche ſeinen Reiz bilden.

In den Façaden des Hôtels, die aus zwei Stockwerken gleicher, ein-

fach umrahmter, und mit Dreieck-Giebel überdeckter Fenſter ohne Ordnung ſich zuſammenſetzen, zeigt Lemuet auch hier geringes künſtleriſches Vermögen, wie denn auch ſein Hôtel d'Avaux (ſpäter Beauvilliers und Roche Chouart, rue du Temple), und das Haus Tubeuf (rue des Petits Champs) nur beſcheidenen architektoniſchen Werth beſitzen.

Im Kirchenbau war der Meiſter wenig beſchäftigt. Wir werden ihn ſpäter als am Bau von Val de Grace thätig zu nennen haben. Seine Auguſtinerkirche Notre Dame des Victoires, bekannt unter dem Namen Petits Pères (nahe dem Place des Victoires) war bereits 1629 von dem Ingenieur *Galopin* begonnen worden und konnte erſt ſeit 1656 von Lemuet fortgeführt und erſt 1740 vollendet werden, nachdem *Libéral Bruant* und *Leduc* ſich an der Ausbildung nach einander betheiligt hatten. Dieſelbe iſt ein einſchiffiges Kreuz mit noch gothiſirendem Chor und rechtwinklichen Seitenſchiffen: alles dies ohne höheren künſtleriſchen Werth und nach dem Vorbild von St. Sulpice durchgeführt.

Wonach Lemercier und Lemuet mit aller Kraft ſtrebten, die Vereinigung einer nationalen Kunſtauffaſſung mit klaſſiſcher Formenſprache, das führte *François Mansart* (geb. zu Paris 1598, † daſelbſt 1666) mit einer das Können der beiden Zeitgenoſſen weit überragenden Geiſteskraft durch. Entſproſſen einer urſprünglich aus Italien eingewanderten Architektenfamilie, Schüler ſeines Onkels, des ſonſt nicht bekannten *Germain Gaultier*, iſt er früh zu einer ausgedehnten Bauthätigkeit gekommen, ohne daß er je für den König ſelbſt beſchäftigt geweſen ſei. In den ſpäteren Jahren mochte dieſer in Folge von *Lebrun's* Einfluß ſeiner ganzen Kunſtauffaſſung wenig geneigt geweſen ſein, und wirklich giebt es kaum größere ſtiliſtiſche Unterſchiede zwiſchen zwei gleichzeitigen Landsleuten, als zwiſchen dem national ſtrengen Baumeiſter und dem italieniſch barocken Maler.

Schon das erſte Werk, die Kirche der Feuillantiner-Mönche (1629), welche an Stelle der jetzigen Rue Caſtiglione nahe dem Vendômeplatz ſtand, machte dem jungen Künſtler alsbald einen Namen. So beſcheiden der Bau auch in den Abmeſſungen war, ſo pries ihn doch nach mehr als einem Jahrhundert Blondel als einen „coup d'essai." Unverkennbar haben die Façade von St. Gervais und Delorme's Tuillerien auf die Geſtaltung desſelben einen entſcheidenden Einfluß geübt, denn er iſt in der Vorderanſicht faſt eine Nachbildung der beiden Stockwerke der erſteren. Nur die hohen, gequaderten Obelisken über den ſeitlichen Säulenpaaren des Untergeſchoſſes und die eigenartige

Behandlung des Giebelfeldes unterſcheiden den Bau grundſätzlich vom Vorbilde.

Aber es war ja in jener Zeit Frankreichs weit weniger der Zug nach Eigenartigkeit als nach innerer Vollendung in den gegebenen Verhältniſſen von beſtimmender Bedeutung. Dieſe Vollendung eben, die Feinheit der Durchbildung, die überall wohl abgewogenen Beziehungen von Glied zu Glied, die klare Durchſichtigkeit und folgerichtige Steigerung des Entwurfes — das waren die Vorzüge, die an dem jungen Baukünſtler am meiſten bewundert wurden.

Die zweite, abermals kirchliche Aufgabe zeigt denſelben ſchon um einen Schritt in der Entwicklung weiter. Es iſt dies die Errichtung der kleinen Kirche des Dames de Sainte Marie (1632—1634), Rue St. Antoine. Manſart versuchte einen Centralbau aus dem Kreiſe heraus, nicht aus der Vierung zu entwickeln, ein Gedanke, deſſen Fortbildung ſeit Bramante ruhte, gleichzeitig aber von Borromini und Bernini aufgenommen wurde. Die Wandungen des Kreiſes gliederte der franzöſiſche Künſtler durch acht Pilaſter. In den Achſen wurden größere, in den Diagonalen kleinere Kapellen angelegt. Die Pilaſter ſind dem entſprechend ungleich weit von einander angebracht. Die größte Ausnützung des zwiſchen Nachbarbauten eng bemeſſenen Raumes war hierbei geboten. Die Außenanſicht wirkt daher wenig günſtig. Noch glaubte Manſart ſtarke Streben dem etwas ſchweren Tambour anfügen zu müſſen, noch iſt die Kuppel halbkugelförmig. Ueber dem Thor erhebt ſich eine zweite, nicht eben glücklich an den Tambour angeklebte niedere Kuppel. Der Thorbau ſelbſt iſt von einer in ſpäterer Zeit öfter aufgenommenen, hier zuerſt auftretenden Form: breite Pfeiler an den Seiten, über dem Kämpfergeſims eine Archivolte und über dieſer das koncentriſch ſich im Bogen ſpannende, doch an den Seiten wagrecht verlaufende Hauptgeſims. Ueber dieſem erhebt ſich ein Steinkreuz. In den ſo gebildeten Umfaſſungsbogen ſteht die Kirchenthüre, eine ſtreng und fein gezeichnete korinthiſche Ordnung mit Verdachung und darauf lagernden Figuren, ferner ein über der Thüre angebrachtes Rundbogenfenſter; alles erſcheint

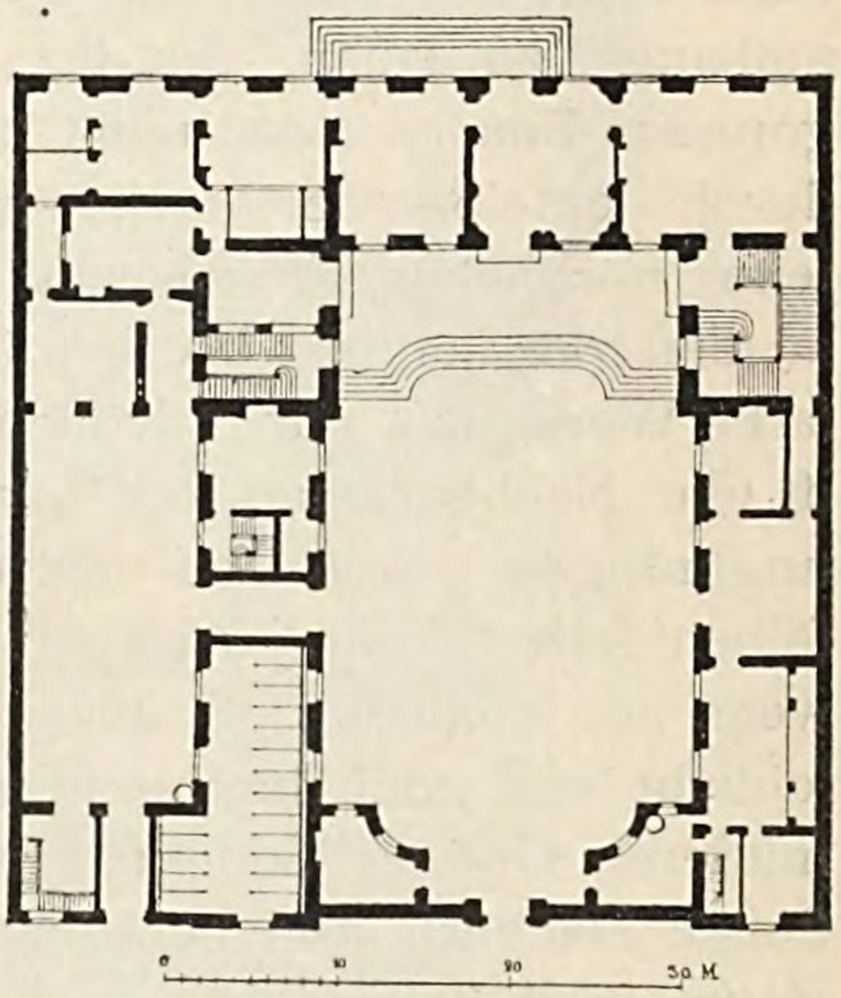


Fig. 32. Hôtel Chevreuse zu Paris. Grundriss des Erdgeſchoſſes.

Bayerische Staatsbibliothek München

einfach, mit ſpitzem Stift gewiſſenhaft und geiſtreich gezeichnet, doch ohne entſchiedene Plaſtik der Wirkung.

Das eigentliche Schaffensgebiet Manſart's iſt jedoch der Profanbau. In dieſem führte ihn der Bruder des Königs Ludwig XIII., Gaſton, Herzog von Orleans ein. Schon der Umſtand, daß er dieſem Fürſten diente, bekanntlich einem heftigen Gegner Richelieu's und unbedingten Anhänger der Königin Maria Medici, der mehrfach aus Frankreich flüchten mußte, mag ihn am Königshofe mißliebig gemacht haben. Aber Gaſton hatte, neben vielen unlöblichen, die gute Eigenſchaft, ein leidenſchaftlicher Verehrer antiker Kunſt zu ſein, ein Umſtand, der auf die Geſtaltung ſeines Landſitzes vielleicht nicht ohne Einfluß war. Er hatte nämlich die Abſicht, das berühmte Schloß zu Blois gänzlich umbauen zu laſſen. Es iſt jedenfalls ein Glück, daß der 1635 begonnene Bau (—1660) nicht zu Ende geführt wurde. Denn wir wären durch denſelben der herrlichen Frührenaiſſance-Façade beraubt worden, jenes nördlichen Flügels aus der Zeit König Franz I., der bekanntlich zu den glänzendſten Werken franzöſiſcher Baukunſt gehört.[1]) Für Manſart's Werk, das nun unvollendet neben dieſer zierlichen Façade ſteht, iſt die Nachbarſchaft der formenfrohen Frührenaiſſance die denkbar ungünſtigſte. Sein Bau erſcheint neben der Fülle des Details an derſelben ſchwerfällig, ja faſt roh. Aber ſie iſt, für ſich betrachtet, keineswegs ſo, vielmehr ein ſtreng im Sinne franzöſiſcher Hochrenaiſſance ſchlicht und edel durchgeführtes Werk. Das Schloß ſollte aus einem mittleren Oblong beſtehen, an deſſen Ecken ſich vier Pavillons mit ſteilen Dächern und bekrönenden Laternen anſetzen. Der Aufriß des Baues wird beherrſcht von ſtreng architektoniſchen Linien. Die beiden Stockwerke ſind gegliedert durch je eine Ordnung gekuppelter Pilaſter, unten eine joniſche, oben eine korinthiſche; zwiſchen der letzteren befinden ſich ſchlichte Fenſter mit auf einfachen Konſolen ruhendem Verdachungsgeſims; an den Riſaliten iſt das mittlere Pilaſterſyſtem etwas vorgezogen und über dem Hauptgeſimſe mit einem ſchlichten Giebel bekrönt. Eine niedrige Attika lehnt ſich über dem Mittelpavillon an denſelben an. Gegen den Hof zu fehlt dem Bau der Sockel, gegen die Außenſeite finden wir an deſſen Stelle ein von ſchlichten Stichbogenfenſtern durchbrochenes Halbgeſchoß.

Blois iſt jedoch nur eine Studie zu François Manſart's berühmteſtem Werke, dem Schloß Maiſons-sur-Seine oder Maisons-Lafitte bei St. Germain-en-Laye (1642—1651) (Fig. 33).[2]) Die Grundrißanlage entſpricht faſt genau der des Schloſſes zu Blois, nur daß zwei

---

[1]) Siehe Lübke, Geſchichte der Renaiſſance in Frankreich S. 67 und 89. Fig. 25.

[2]) Claude Sauvageot, Palais, Châteaux, Hôtels et Maiſons en France, Paris 1867. Bd. II.

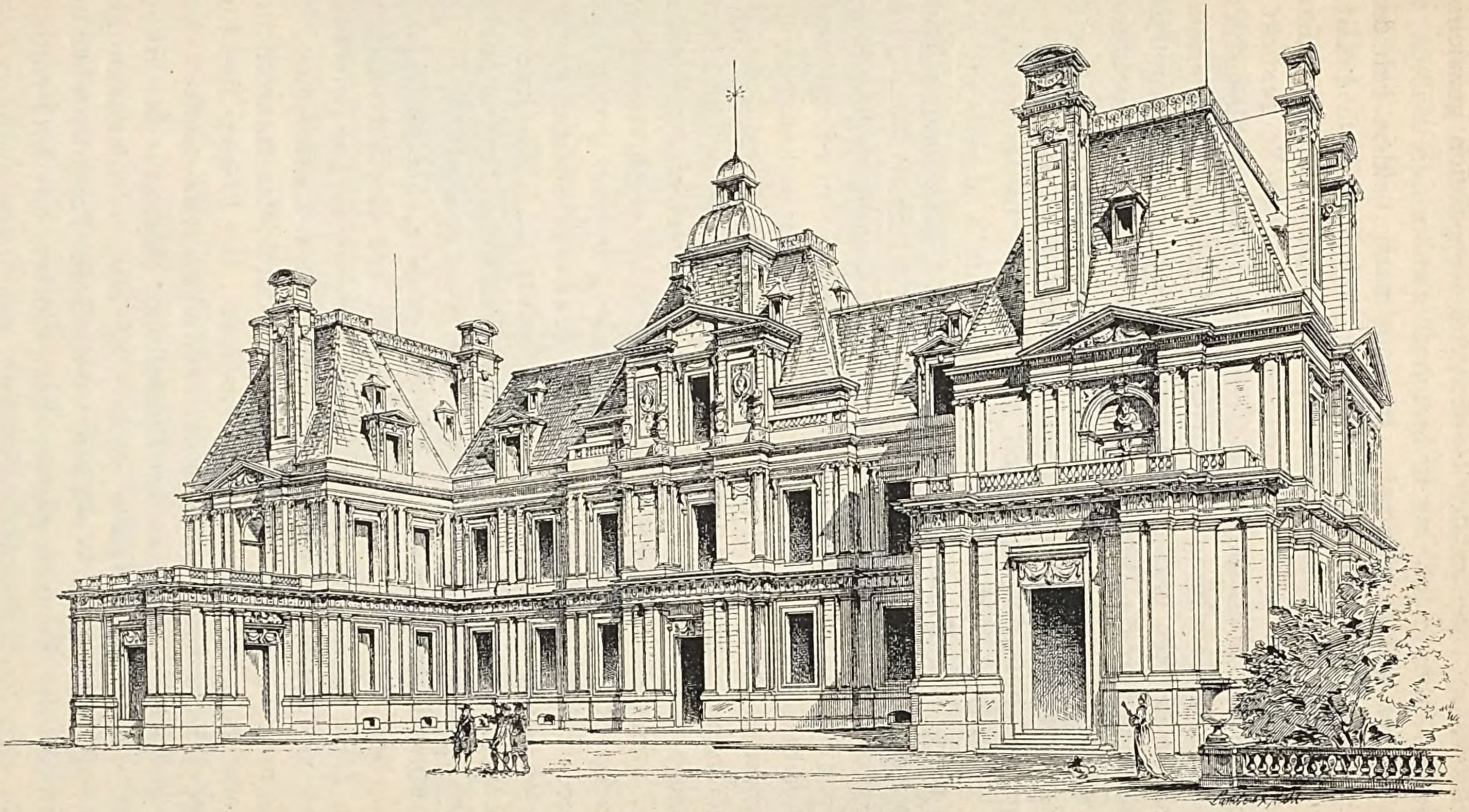


Fig. 33. Schloss Maisons-sur-Seine. Hofansicht.

der Eckpavillons, die an der Gartenſeite, fortgelaſſen wurden, vor die beſtehenden aber noch im Erdgeſchoß zwei einen Balkon tragende offene Räume gelegt wurden. In dem nach beiden Fronten durch Riſaliten ausgezeichneten Mittelpavillon liegt das nach beiden Seiten offene Vorhaus, ein künſtleriſch höchſt bedeutend ausgeſtatteter Raum (Fig. 34). Es iſt derſelbe alſo hier ſchon an die Stelle gerückt, welche im Luxembourg noch die Treppe einnimmt. Dieſe ſchließt ſich rechts ſeitlich an. Die Geſtaltung des Vorhauſes iſt eine ſtreng architektoniſche. Toskaniſche Pilaſter und entſprechende Säulen mit reich geſchmückten Kanneluren zieren die Wände, tragen das des Frieſes entbehrende, zierliche Gebälk, ſo wie das in ſtrengen geometriſchen Linien abgetheilte Spiegelgewölbe. An das Vorhaus ſchließt ſich eine Flucht Zimmer an, von welchen das dritte ſich in der alten, trefflichen Ausſtattung erhielt. Die Decke iſt durch Unterzüge einfach abgetheilt, reich und edel ſtukkirt, der Kamin ſetzt ſich aus ganz geradlinigen Theilen zuſammen: einem rechtwinklichen Relief über der Feueröffnung, und dem darüber ſich befindenden Bilde des Großen Condé, deſſen Rahmen von Atlanten geſtützt wird. Die Wandflächen waren von edler, jetzt vielfach durch weißen Anſtrich zerſtörter Vertäfelung umgeben, deren Felder kleine joniſche Pilaſter trennen, die Thüren ſind durchweg geradlinig, mit einfachem, naturaliſtiſch behandelten Ornament belegt. Dieſe überaus ſtrenge architektoniſche, durch den völlig weißen Anſtrich noch gehobene, unmittelbar an Palladio'ſche Vorbilder erinnernde Innenarchitektur zeigt ſich in noch höherer Vollendung in dem letzten Saale, welcher durch Pilaſter in den Ecken, und je zwei prächtigen korinthiſchen Halbſäulen an den Wandflächen gegliedert iſt. Die Interkolumnien beherbergen, neben den Thüren und Fenſtern, Statuenniſchen und die reich geſchmückten Kamine. Die Decke wird durch je einen Balken über den Säulen in neun Felder getheilt, hat im Detail, in den Roſetten der Eckfelder, den Ornamenten mit Greifen, Putten, Dreifüßen u. ſ. w., in den Feldern zwiſchen letzteren und in dem figürlichen Schmuck im Mittel ſo viel ächten und edlen Klaſſicismus, daß die ganze Schöpfung als ein Meiſterwerk durchbildeter franzöſiſcher Spätrenaiſſance die größte Beachtung verdient. Die Löſung der Ecken an der Treppendecke zeigt, daß Manſart verwickelten dekorativen Aufgaben minder gewachſen war als der Darſtellung einfach edler Ruhe. Der Hauptſaal des Obergeſchoßes iſt in ſchlichterer Architektur gehalten: die Färbung beſteht aus Weiß mit wenig Gold, über der Thür befinden ſich nach Art der Kameen gemalte Supraporten, an den Fenſtern füllen Muſcheln den Zwiſchenraum zwiſchen dem geraden Sturz und dem Bogen. Die Decke iſt als ein Wolkenhimmel gemalt.

Sehr bemerkenswerth iſt die Wandlung in der Ausſtattung der weiteren, für das Wohnen beſtimmten Räume des Obergeſchoſſes. Hier wird dieſelbe reicher, farbiger, trotz der vorwiegend geometriſchen Linien belebter. Namentlich ein kleines, rundes Boudoir überraſcht durch ſeinen glänzenden Schmuck. Da iſt ein Parquet in Einlagen

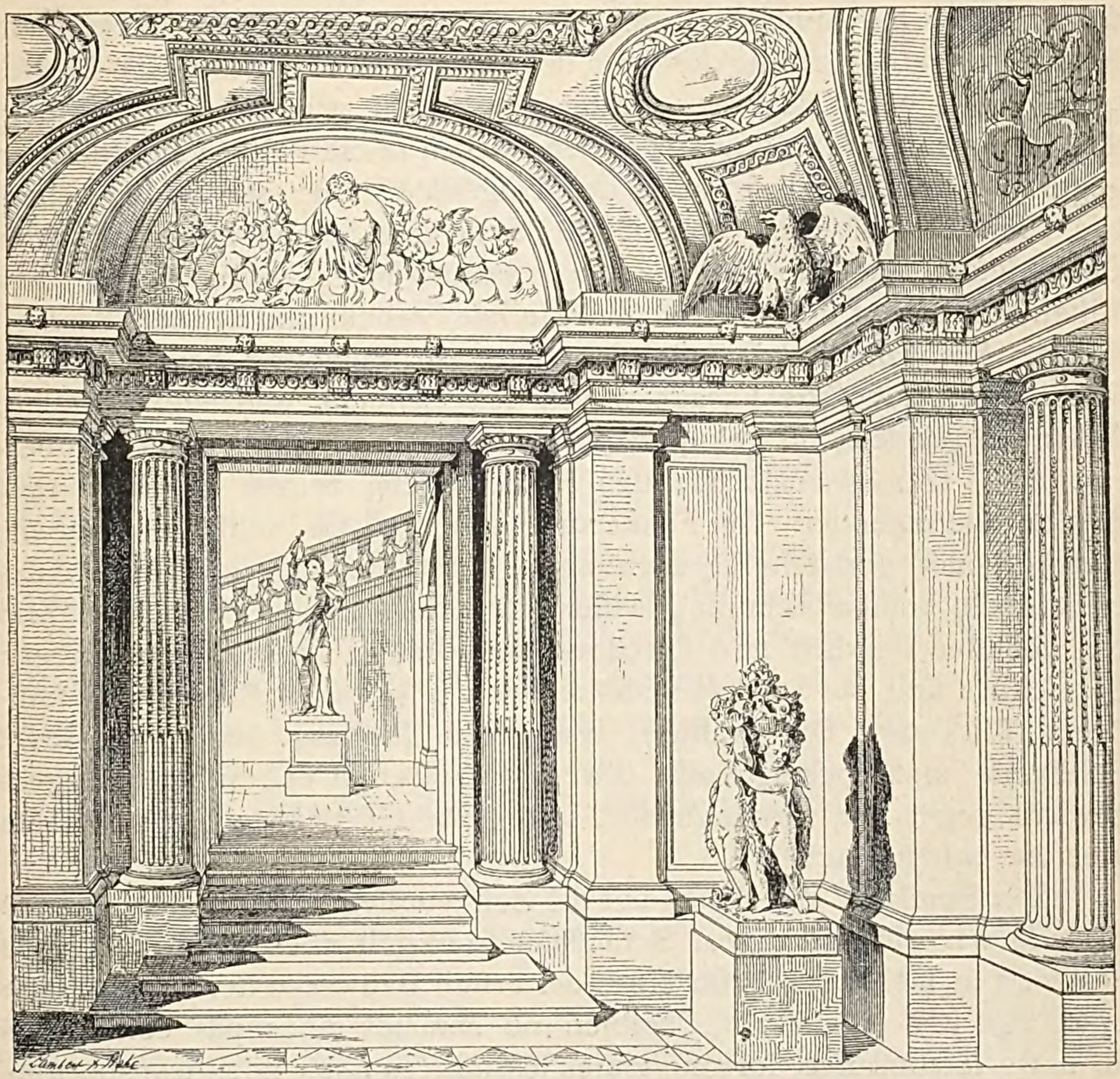


Fig. 34. Schloss Maisons-sur-Seine. Vorhaus.

von buntem Holz, Blei und Elfenbein, da ſind intarſirte Wandbekleidungen mit in dunklem Holz und Blei kannelirten joniſchen Säulen, ferner, zwiſchen dieſen, Füllungen und Goldrahmen auf grünem Goldbrokat und bunt auf Gold gemalte Thüren. An der gewölbten Spiegeldecke ſchweben Putten im blauen Himmel. Das Ganze bildet ein entzückendes Beiſpiel wohnlicher, anheimelnder Pracht.

Am Grundrißentwurf erfreut auch hier die geſchickte Anlage

der Nebenräume in den Pavillons. Dagegen trennt im Obergeſchoß die Treppe noch die Flucht der nur durch den Podeſt verbundenen Räume.

Das Schloß, errichtet für einen reichen Privatmann, verleugnet nirgends den Charakter des Landſitzes. Nach allen Richtungen frei liegend, erhalten die Zimmer meiſt von zwei Seiten Licht, die breiten Balkone ſprechen für die Abſicht mit der Natur in enger Verbindung zu bleiben. Jedoch ſchwebte dem Architekten der Grundgedanke des feſten Hauſes immer noch vor. Nach der Gartenſeite finden wir noch den Graben, den feſtungsartig ſchräg anſteigenden Sockel, ja die Fallbrücke, während gegen den Hof nur drei Stufen das Erdgeſchoß über den Boden heben. Die Umrißlinie iſt nach franzöſiſcher Sitte eine lebhaft bewegte. Jeder Gebäudetheil hat ſein eigenes, ſteil aufſteigendes Dach. Ueber dem Mittelriſalit erhebt ſich ein Dachaufbau mit Giebeln und kleinem Kuppelthurm. Die hohen Schornſteine tragen zur Belebung bei. Dagegen iſt die zweigeſchoſſige Façade wieder ſehr ſchlicht und edel gehalten. Abermals gliedern ſie gekuppelte Pilaſter, doriſche und joniſche übereinander. Die auszuzeichnenden Façadentheile zeigen an ihrer Statt Säulen übereinander. Die Fenſterumrahmungen ſind ſchlicht, im obern Geſchoß mit geraden Verdachungen auf Konſolen verſehen. Alles prunkende, bombaſtiſche iſt gewiſſenhaft vermieden, die Ordnungen ſind mit höchſter Feinheit und durchaus nach beſten italieniſchen Muſtern gezeichnet und bei Stockwerkshöhen von $6^1/_2$, bez. 6 Metern von ſtattlicher Wirkung. Die kräftige, wagrechte Theilung durch die Gurt-, Sohlbank- und Sockelgeſimſe erweiſt ſich als ein erwünſchtes Gegengewicht gegen die wirkungsvolle, lothrechte Gliederung durch Riſalite und die hohen Dächer.

Der Eindruck des Baues auf die Zeitgenoſſen und auf die folgende Periode war ein mächtiger. Schloß Maiſons galt noch gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts für eines der erſten Bauwerke der Welt. Nach 1750 ſagt J. F. Blondel: „Combien ne sommes nous pas convaincus de notre insuffisance, lorsque toutes les années nous nous transportons à Maisons avec nos Eléves, pour nous y convaincre, que Mansard est le Dieu de l'Architecture et que ses ouvrages fournissent le modèle le plus parfait à imiter pour ceux, qui veulent atteindre à la plus grande celébrité.“ Können wir gleich in dies begeiſterte Lob nicht vollſtändig einſtimmen, weil uns die ſtrenge Befolgung der damals maßgebenden architektoniſchen Geſetze nicht mehr als die höchſte Leiſtung der Architektur erſcheint, ſo müſſen wir doch dem geläuterten Geſchmack des Künſtlers, ſeinem feinen, maßvollen Sinne, ſeiner edlen Einfachheit, namentlich in jener Zeit des Barockſtiles Anerkennung zollen, wie ſeiner

Meiſterſchaft, die Formen, welche Vignola und Palladio gelehrt hatten, mit ächt franzöſiſchen Baugedanken zu durchdringen.

Rieſig in ſeiner räumlichen Ausdehnung iſt auch das Schloß Richelieu in welchem der große Kardinal geboren wurde und das er ſpäter in der glänzendſten Weiſe ausbauen ließ. Leider vermag ich aus den Kupferſtichen Marot's nicht zu erſehen, in wieweit alte Bauten — das Schloß gehört ſichtlich ganz der Zeit um 1600 an — und in wieweit neuere die mächtigen Anlagen ausmachen; während der Revolution wurde es zerſtört.

Unter den Pariſer Paläſten Manſart's nimmt der Umbau des Hôtel de la Vrillière, (jetzt Bank von Frankreich, rue Croix des Petits Champs, 1635) ſowohl als der älteſte eine bemerkenswerthe Stellung ein, als durch die Schönheit ſeiner Grundrißentwicklung. Die beiden Arkadenhallen in den Seitenflügeln, den ſtattlichen Zimmerfluchten gegen den Garten, die geſchickte Ausnutzung eines unregelmäßigen Grundſtückes ſind Manſart's Werk. Um den Ehrenhof legt ſich ein dreiflügeliger, zweigeſchoſſiger Bau. Die Mauerflächen der Façaden ſind durch Blenden gegliedert; die Fenſter bauen ſich übereinander auf; das unverkröpfte Gurtgeſims theilt jedoch die Stockwerke energiſch und nimmt der Anordnung den Eindruck der noch an das gothiſche Vertikalſyſtem anklingenden, in Frankreich beliebten Frührenaiſſance-Formen. Die Dächer der Flügel ſind beachtenswerther Weiſe flach. Die Thore des Mittelriſalites und die den Hof nach der Straße abſchließende Mauer zeigen in ihren doriſchen Ordnungen einen der wichtigſten Vorzüge Manſart's, ſeine Feinheit in der Kunſt des Detaillirens. Schon 1719 baute *Robert de Cotte* das jetzt ganz veränderte Palais, namentlich im Innern, um.

Auch an dem Hôtel de Carnavalet (rue de Sévigné) nahm Manſart einen beachtenswerthen Umbau vor; die an dem Thor desſelben befindlichen, von einem Bau des *Androuet Ducerceau* erhaltenen Skulpturen des *J. Goujou* fügte er geſchickt in einer an die Façade der Kirche des Dames de St. Marie erinnernden Weiſe in ſeine Neuſchöpfung ein. Dieſer Zug iſt ſehr beachtenswerth, denn es ſpricht aus demſelben, wie aus den reſtaurirten Façaden überhaupt, eine feine Eigenart Manſart's, ſeine Anhänglichkeit an die Werke ſeiner Vorgänger, an die Kunſt der Frührenaiſſance, welche aus einer für jene Zeit ſeltenen geſchichtlichen Auffaſſung der architektoniſchen Formen hervorgeht. In dieſem Zuge äußert ſich ſeine trotz des Klaſſicismus nationale Art in vollem Gegenſatz zu der jeſuitiſchen Kunſt in Belgien.

Eine weitere, für Manſart höchſt bezeichnende Form bietet das Thor dar, welches er dem Hôtel de Conty (jetzt Kriegsminiſterium,

rue St. Dominique) einfügte, ein Prunkbau von doppelter Stockwerkshöhe. Derſelbe bildet eine allſeitig gequaderte Niſche im Korbbogen, deren einziger Schmuck die mächtige Flügelthüre mit geradem Sturz, gerader Verdachung über Konſolen und ein von Figuren geſtütztes Ochſenauge bilden. Aehnlich iſt ſein Thor am Hôtel d'Aumont (rue de Jouy).

Das Hôtel Jars (um 1650, rue de Richelieu) gehört ganz unſerem Meiſter an. Es gruppirt ſich dasſelbe um einen Hof derartig, daß nach der Straße zu ein ſehr vornehmer Thorbau mit joniſchen Pilaſtern und Attika errichtet wurde, links die Stall- und Wirthſchaftsräume liegen und die Wohnräume in einem ſtattlichen Flügel vereint ſind, welcher ſich durch gute Vertheilung der Nebentreppen und eine anſehnliche Zimmerfront gegen den Garten auszeichnet. Intereſſante Vorbauten und Balkons auf joniſchen Säulen beleben die Hinterfaçade. An allen dieſen Privathäuſern verſchmäht Manſart die durchgehende Anwendung von Säulen- oder Pilaſterordnungen. Er richtete ſeine Schmuckweiſe vielmehr auf dem Grunde der überlieferten Formen auf, indem er die Fenſter mit Gewänden umgab, die Mauerflächen durch Umrahmungen gliederte und die Ecken durch dekorative Quaderung auszeichnete. Die Dächer ſind faſt durchweg die nach ihm, nicht weil er ſie zuerſt anwendete, ſondern weil er ſie zuerſt zum weſentlichen Theile der franzöſiſchen Architektur erhob, benannten, gebrochenen. An den Straßenfronten ſind nur die Thore ausgezeichnet; alles übrige wirkt bei möglichſt großer Einfachheit nur durch edle Verhältniſſe und eine ſtets ſachgemäße Behandlung des Materials. Streng unterſcheidet Manſart die Bedeutung der Bauformen, um durch ihre Anwendung ſeinen Schöpfungen den entſchiedenen Ausdruck ihres Zweckes zu geben. Die Verwendung von Säulenordnungen gilt ihm als der denkbar edelſte Schmuck, darum bedient er ſich derſelben mit kluger Mäßigung nur an Paläſten und Kirchen. Bei den Hôtels der Großen erſcheinen ſie dagegen nur an hervorragenden Theilen. Auch hierin müſſen wir Manſart's feine Empfindung anerkennen, wenn wir gleich ſeine Ausdrucksformen nicht mehr überall für die zutreffenden erklären können.

Von zahlreichen weiteren Pariſer Bauten Manſart's, dem Hôtel de Coislin (rue de Richelieu), dem Hôtel Guénegaud, dem Hôtel Chateauneuf (ſeit 1765 Laval, rue Coquillière), ferner von dem Rathhaus von Troyes, von den Schlöſſern Frênes bei Meaux, Berny, Balleroy bei Bayeux (angeblich, obgleich 1626—1636 errichtet, von Manſart), La Fertè Reuilly (Departement Indre, 1659), Gèvres, den jetzt zerſtörten Theilen von Choisy-le-Roy vermag ich näheren Beſcheid nicht zu geben, ja meiſt nicht einmal feſtzuſtellen, in wie weit

dieſelben noch erhalten ſind. Wir müſſen daher zu des Künſtlers kirchlicher Bauthätigkeit zurückkehren, welche ununterbrochen neben der profanen herging. Eine weitere Studie nach St. Gervais war die Façade der 1611 begonnenen Minoritenkirche zu Paris, jetzt Kaſerne in der rue de Béarn (nahe dem Place des Vosges), welche jedoch nur in ihrem unteren Geſchoß vollendet wurde. Marot und Blondel haben uns jedoch dieſelben im Stich erhalten. Die Mittelparthie unterſcheidet ſich im Weſentlichen von dem Vorbilde dadurch, daß das mittlere, joniſche Geſchoß fehlt, und die beiden ſeitlichen Syſteme minder breit, nur mit einer flankirenden Säule, dafür aber in beiden Geſchoſſen gleich-

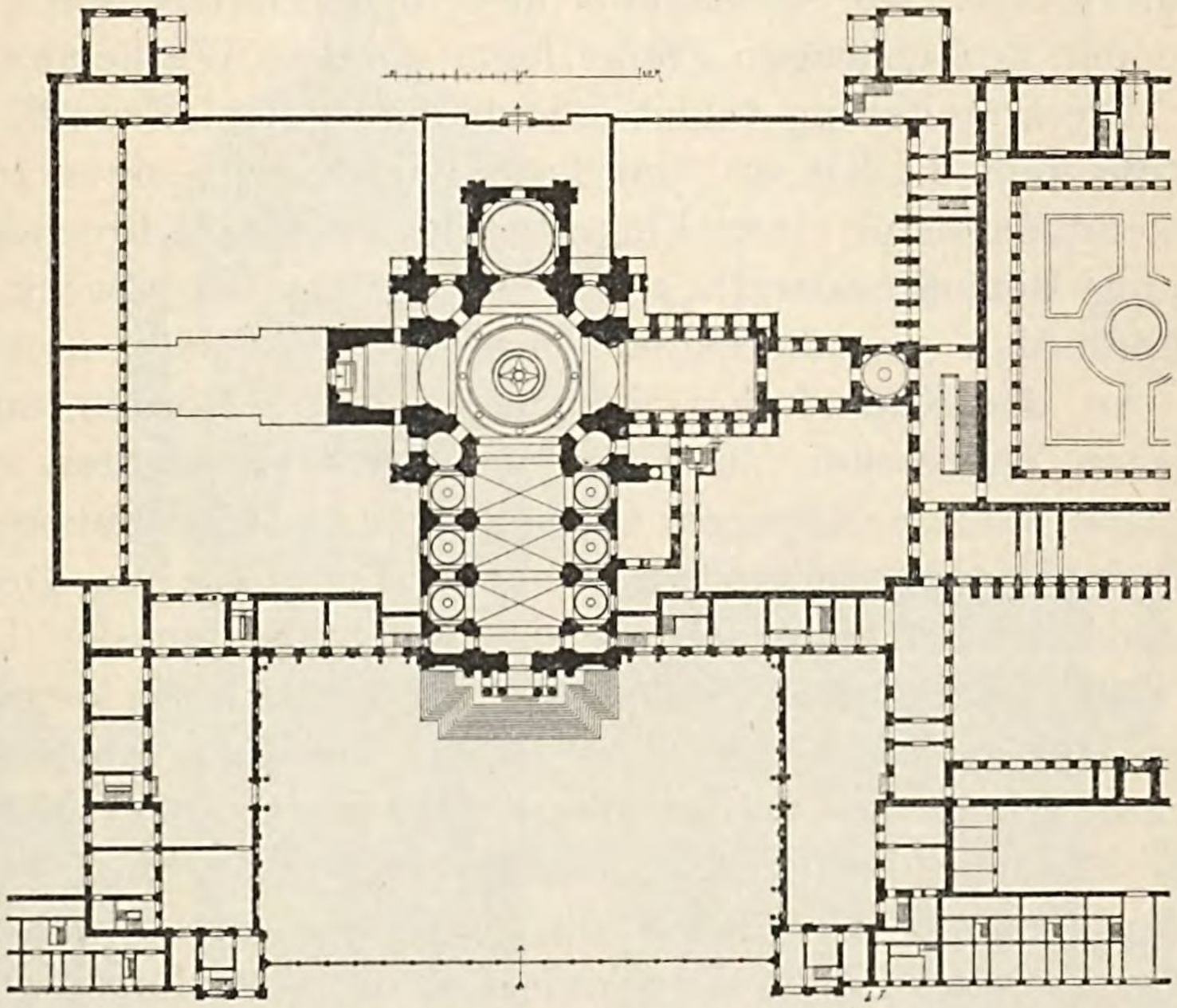


Fig. 35. Abtei Val de Grace zu Paris. Grundriss.

mäßig durchgebildet ſind. Neu iſt dagegen, daß an dieſe Façade zwei pavillonartige, mit Kuppeln bedeckte Flügel anſtoßen, welche beſtimmt waren, den Uebergang von der Façade zu den umgebenden Kloſterbaulichkeiten zu vermitteln.

Zur Bekundung der Ideale, welche François Manſart in der kirchlichen Architektur vorſchwebten, wurde ihm eine mächtige Aufgabe zu Theil, nachdem Königin Anna zum Danke für die Geburt Ludwig XIV. den Bau der Abtei Val de Grace (1645 begonnen) beſchloſſen hatte. Leider konnte er aber die Kirche derſelben nicht vollenden, da er, als das Mauerwerk bis etwa 9 Fuss über der Erde fertig war, in Ungnade fiel. Da ihm ſein erſter Entwurf zu Schloß

Maiſons nach der Aufführung eines Flügels derart mißfallen hatte, daß er das Begonnene ſofort wieder niederlegen ließ, verlor die Königin das Vertrauen zu dem Architekten. Jedoch errichtete er ſpäter an dem Schloſſe Frênes eine Kapelle, in welcher er im Kleinen darzulegen ſuchte, wie er den Aufriß von Val de Grace gebildet haben würde, wenn nicht, nachdem *Jacques Lemercier* nach ſeinen Plänen das Untergeſchoß fortgeführt hatte, der Bau bis 1654 liegen geblieben wäre. Später vollendeten ihn *Pierre Lemuet* in Gemeinſchaft mit *Gabriel Leduc* und *Duval*.

Der Grundriß der großartigen Anlage (Fig. 35) lehnt ſich an einen älteren, um einen rechtwinklichen Hof gruppirten, von vier Thürmen flankirten Bau. Die Architektur desſelben erinnert durch die weit vorſpringenden ſtrebenartigen Pfeiler ſogar noch an Werke des 16. Jahrhunderts. Die Erweiterung bildet jedoch eine geſchloſſene Baugruppe. In der Achſe ſteht die Kirche, von deren Façade ſich, einen rechtwinklichen Hof umſpannend, zwei Flügel nach vorwärts erſtrecken. Dieſe bieten wenig Bemerkenswerthes und haben nur den Zweck, auf die Kirche künſtleriſch vorzubereiten. Der Grundriß dieſer iſt höchſt bedeutend. An die Kuppel legt ſich nach Oſten, Norden und Süden je eine jenen Thorbauten am Hôtel de Conty verwandten Halbkreisniſchen, nach Weſten dagegen ein mit je drei Arkadenbogen gegen rechtwinkliche Seitenkapellen ſich öffnendes Langhaus an. Der Grundriß kennzeichnet ſich demnach als eine Miſchung jenes in Dames de St. Marie niedergelegten Gedankens — es fehlen auch die kleinen Kapellen in den Diagonalen nicht — mit jenem des Geſù zu Rom. Auch die Innenarchitektur des Val de Grace (Fig. 36) iſt jener Muſterkirche verwandt. Einfache, korinthiſche Pilaſter tragen das auch hier unverkröpfte Hauptgeſims, die Gurten des Tonnengewölbes wie auch die großen Zwickel der Kuppel ſind kaſſettirt, die Gewölbfelder in Stuck verziert. Das Licht bricht in die Niſchen, wie in das Tonnengewölbe durch breite Obergadenfenſter ein. Die Kuppel iſt über dem Tambour als Halbkugel eingewölbt, innen ziemlich kahl, da nur ſchwächliche Pilaſter zwiſchen den Fenſtern und Gurtgeſimſe ſie gliedern. An jede der Kuppelniſchen legt ſich ein Anbau. Nach Norden eine rechtwinkliche, nach Oſten, der Regel gemäß, eine hier achteckige, mit flacher Kuppel überdeckte Kapelle, nach Süden endlich ein ausgedehnter, doch künſtleriſch unbedeutender Chor für die Nonnen. In die großen Kuppelpfeiler ſind kleine Rundkapellen eingeſchloſſen, über welchen ein oberes Geſchoß angebracht und gegen die Vierung als Empore geöffnet iſt. Der rieſige Altar Leduc's mit gewundenen Säulen und gradartig aufſteigenden, eine Laterne tragenden Gurten entſtand unter dem Einfluß desjenigen von St. Peter. Die Façade dagegen dürfte

ganz nach Manſart's Entwurf geſchaffen ſein. Das Mittelſchiff wird durch eine zweiſtöckige Anlage groß, doch ohne Uebertreibung zum Ausdruck gebracht. Vor dasſelbe legt ſich im Erdgeſchoß eine offene, gleichzeitigen italieniſchen Bauten gegenüber auffallend antik empfundene, korinthiſche Säulenhalle. Im Uebrigen iſt der Einfluß der Sorbonne unverkennbar. Eigenartig dagegen iſt die Entwicklung der Kuppel, ſchon um deswillen, weil ſie die volle Breite des Lang-

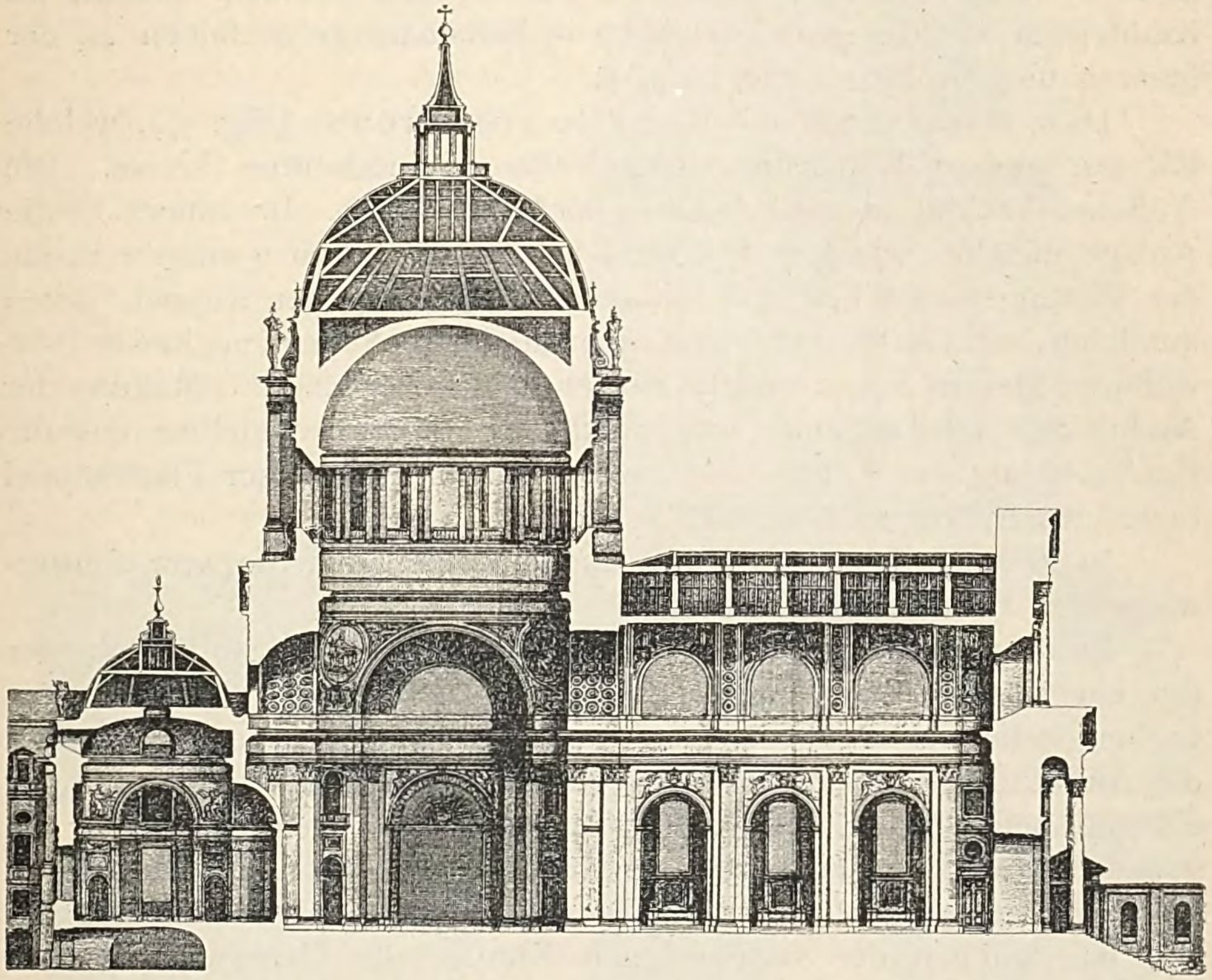


Fig. 36. Abtei Val de Grace zu Paris. Längsſchnitt.

hauſes einnimmt, und infolge der Größe der Façade und der geringen Tiefe des Kirchplatzes nothwendiger Weiſe ſehr in den Höhenmaßen geſteigert werden mußte, wenn ſie überhaupt wirken ſollte. Der rechtwinkliche Unterbau, welcher bis in die Höhe des flachen Schiffdaches reicht, iſt ſehr einfach, faſt ärmlich gegliedert. Nun erſt theilt ſich die Maſſe: vier Eckthürmchen und der runde Tambour wachſen aus derſelben hervor. Letzterer iſt durch 16 weit vorgekröpfte, korinthiſche Pfeiler lothrecht gegliedert, über welchen Geſimſe, Statuen, und hinter letzteren Konſolen den Uebergang zur Kuppel bilden. Alle Verhält-

niſſe ſind auch deshalb ſo geſtreckte, weil die Außenkuppel wieder in Holz gebildet iſt, und es daher der Konſtruktion wegen nöthig erſchien, dieſelbe erſt über dem Scheitel des inneren Gewölbes anſetzen zu laſſen. Dadurch erſcheint ſie zu klein gegen den übermächtigen Tambour und Bernini hatte nicht unrecht, wenn er von ihr ſagt: une petit calotte sur une grosse tête. Aber dieſe Vorwürfe treffen nicht Manſart, ſondern ſeine Nachfolger. Schwerlich hätte erſterer ſich zu Verhältniſſen verſtanden, wie ſie beiſpielsweiſe die Fenſter des Tambour haben, zu Künſteleien wie die ganz verſchiedene Höhenanlage derſelben an der inneren und äußeren Seite, u. a. m.

Dies erweiſt auch die Kapelle von Frênes (Fig. 37), welche ich nur aus in Kupferſtich hergeſtellten Querſchnitten kenne. Die Außenarchitektur iſt auf denſelben nicht erſichtlich. Im Innern iſt die Anlage dieſelbe, wie Val de Grace, bis auf die durch geringere Breite der Vierungsmauer bedingte ſchlankere Geſtaltung der Kuppel, deren koniſcher, mit Gurten belebter Körper in einem offenen, nochmals überwölbten, kleinen Kranz endet. Ferner iſt die zierlichere Geſtaltung der Architektur im Tambour, namentlich der Brüſtung desſelben und die Beſchränkung des Langhauſes auf nur ein hier mit einer Flachkuppel bedecktes Syſtem zu beachten.

In François Manſart's Kunſt ſind einzelne Momente von ſchwerwiegender Bedeutung.

Zunächſt zeichnet ihn ein kräftiger, nationaler Stolz aus, der ihn eine franzöſiſche Kunſt zu ſchaffen antrieb. Wohl ſtudirte er die großen, italieniſchen Theoretiker des 16. Jahrhunderts, jedoch nur um die Antike durch ſie um ſo beſſer verſtehen zu lernen. Er iſt auf das eifrigſte beſorgt, die antiken Formen in größter Reinheit wieder zu geben, er ſucht ihre Anmuth, die Geſetze ihres Aufbaues, den Inhalt ihrer Formen zu erfaſſen. Alles Barocke, alles Uebertreiben, namentlich das Miſchen der verſchiedenen Künſte, das Ueberwuchern der Skulptur in der Baukunſt vermeidet er ſtreng. Er vergißt nie die feine Durchbildung der Einzelheit, die gewiſſenhafte Behandlung der Profile, das Studium der Verhältniſſe der einzelnen Theile zu einander. Emſig iſt er befliſſen, die antiken Vorbilder nach dieſer Richtung zu prüfen, die Ordnungen nach dem Geiſt der Alten, wie er ihn auffaßt, zu verwerthen. Aber er iſt auch von der höchſten Achtung vor den großen Meiſtern der franzöſiſchen Renaiſſance durchdrungen. Ihre nicht immer formenrichtige, doch ſtets durch Feinheit, Anmuth und Tüchtigkeit der Durchbildung, durch edlen Schmuckſinn ausgezeichneten Schöpfungen ſind ihm ein Quell der Erfriſchung und Anregung. Dort ſucht er ſeine ſchöpferiſche Kraft zu ſtärken, während er an der

Antike ſie zu läutern trachtet. Darum iſt Manſart nationaler als irgend einer ſeiner Zeitgenoſſen, hierin der getreuen Schüler Desbroſſe's.

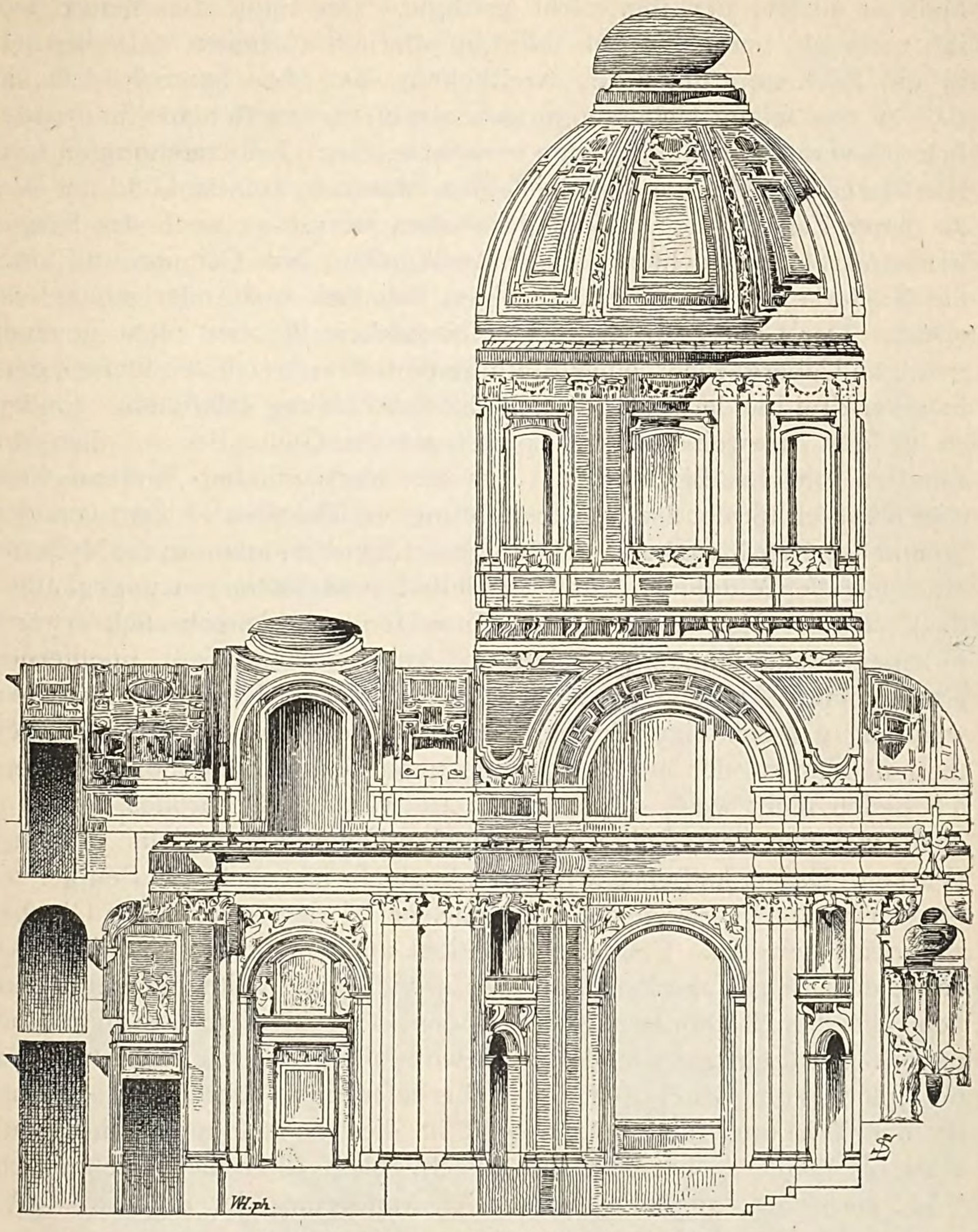


Fig. 37. Kapelle im Schloſſe Frênes. Längsſchnitt.

Manſart iſt in ſeiner Kunſt eine durchaus vornehme Erſcheinung. Nicht Prunken, nicht einſchmeichelnder Reiz entſpricht ſeinem Weſen. Er macht dem Geſchmack der Zeit keine Zugeſtändniſſe, er arbeitet

nicht um äußere Anerkennung. Ihm iſt es um eine geläuterte Schönheit zu thun. Er riß, wie wir ſahen, einen begonnenen Flügel von Maiſons nieder, der ihm nicht genügte. Der Spott der Menge hielt ihn nicht ab, vor allem ſich ſelbſt künſtleriſch zufrieden zu ſtellen. Er iſt ein Edelmann unter den Architekten, der eher bei Seite tritt, als daß er von ſeinen Ueberzeugungen abweicht, inmitten des in Aeußerlichkeit verfallenden Hofes eine vornehme, ihren Ueberzeugungen treue Künſtlernatur. Werke, wie die ſeinen, waren in keinem Land der Welt zu jener Zeit möglich. Nicht das Italien Bernini's, noch das Belgien Francquart's, vermochten Gleiches zu ſchaffen. Nur Campen und Jones, die Niederlande und England zeigen ſich ihm mehr oder minder verwandt. Der Grund zu dieſer Gemeinſamkeit iſt aber nicht in einem geiſtigen Uebergewicht, einer Einflußnahme Frankreichs zu ſuchen, denn in allen drei Ländern vollzog ſich die Entwicklung ſelbſtändig; ſondern es iſt dies unzweifelhaft der proteſtantiſche Geiſt, der in allen drei Ländern gleichmäßig wirkte. Aus den klaſſiciſtiſchen Werken dieſer drei Künſtler ſpricht eine Geiſtesrichtung, welche fern ab liegt von dem fanatiſchen Zug hingebender Gläubigkeit, dem Verſenken in die Myſterien eines mit allen Mitteln der Kunſt veredelten, pomphaften Satzungsglauben, dem ſchwülen Hauch der Gegenreform, ſondern vielmehr ſich erwärmt in einer Weltanſchauung, welche in klarer Verſtändigkeit, nüchternem Erwägen ihre Aufgabe zu erfüllen trachtet, die für Ergründung und Anwendung geſetzmäßiger Formen eintritt. Und gerade nach dieſer Richtung iſt Manſart der hervorragendſte unter ſeinen Zeitgenoſſen. Wenn ich gleich nicht weiß, ob er Hugenotte war, wie Desbroſſes, ſo hat er doch viel von dem Geiſte des proteſtantiſchen Frankreichs in ſeinen Werken. Daß er katholische Kirchen baute, ſpricht nach dem Beiſpiel von St. Gervais nicht gegen die Annahme, er ſei dem reformirten Glauben zugeneigt geweſen. Folgte er vielleicht auch nicht mit gläubiger Andacht den Lehren der Prediger, war er vielleicht Weltmann genug, um ſich mit dem Katholicismus abzufinden, ſo ſchlummert in ihm doch unverkennbar ein ganz modernes Bewußtſein, jene freie Menſchlichkeit, die ſpäter zum Bruch mit den Ueberlieferungen führen ſollte. Auch an der Wirkung ſeines Auftretens iſt dies zu erſehen. Die Schule François Manſart's hat ſich faſt ausſchließlich über die proteſtantiſche Welt verbreitet, zugleich mit der Auswanderung der Refugié's. Wir werden ihr überall dort begegnen, wo dieſe willige Aufnahme fanden, zuerſt in den Niederlanden, dann in einzelnen Gebieten Deutſchlands, ſpäter im ganzen proteſtantiſchen Norden.

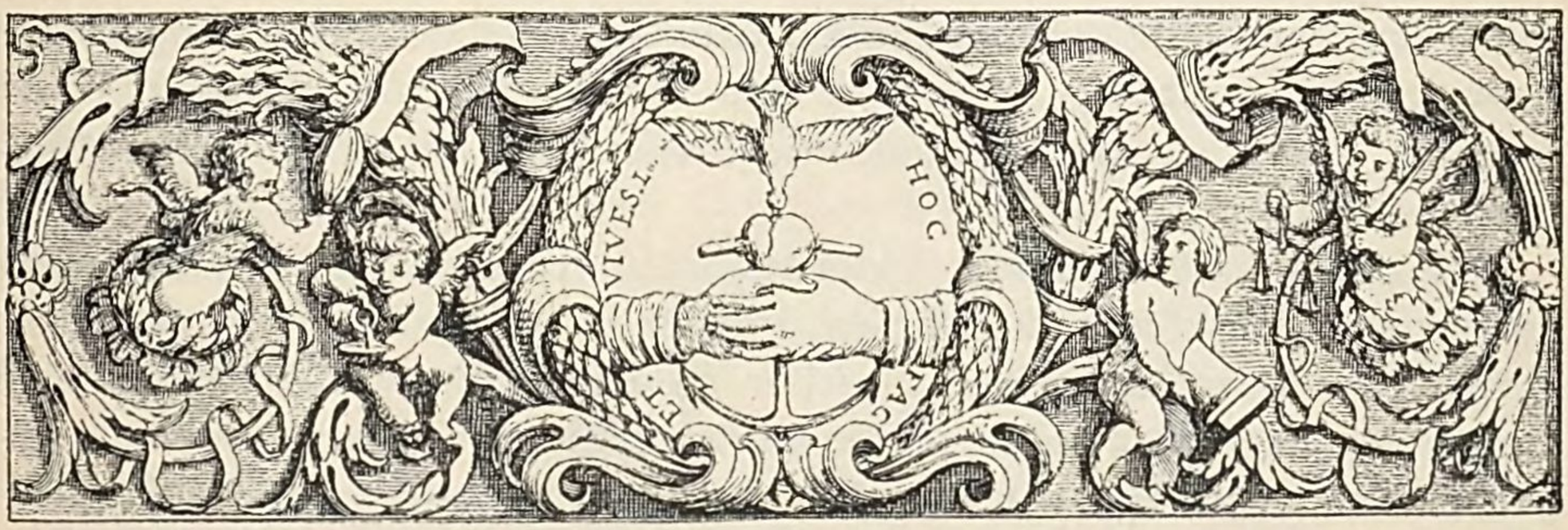
Die klaſſiciſtiſchen Beſtrebungen der Architekten jener Zeit kamen auch zum literariſchen Ausdruck. Dieſen bewirkte *Abraham Brosse*

(geb. zu Tours 1610, † daſelbſt 1678) [1]), welcher in ſeinem Werke, „Traité de maniers de dessiner les Ordres de l'Architecture antique en toutes leurs parties“ (Paris 1664?) ſich ganz dem Einfluß der italieniſchen Lehrmeiſter Palladio, Vignola und Scamozzi hingiebt. Mehr aber noch zeigte *Jean Marot* (geb. zu Paris 1619, † daſelbſt 1679), unermüdlichen Eifer, die Bauwerke ſeiner Zeitgenoſſen im Stich zu veröffentlichen. Sein Sohn *Daniel Marot* ſtellte aus deſſen Blättern das Werk „L'architecture françoise,[2]) die wichtigſte Quelle für die Baugeſchichte Frankreichs in jener Zeit zuſammen; ließ ſich aber auch das Studium der Antike angelegen ſein. Daß es hierbei gerade der ſelbſt dem Barock verwandte Sonnentempel zu Baalbec war, der ihn vorzugsweiſe beſchäftigte, daß er alſo in den letzten Entwicklungsſtufen altrömiſcher Kunſt die Vorbilder für ſein Schaffen fand, iſt der noch wenig urtheilskräftigen Zeitauffaſſung zu Gute zu rechnen. Daß er ſich aber von der Wiedergabe eigentlich barocker Kunſt, ja ſelbſt von Lebrun fern hielt, vielmehr überall der alten Schule treu blieb, darf ihm als ein Bekenntniß ſeiner Kunſtanſchauungen angerechnet werden. Seiner Schaffensluſt ließ er in einer Reihe von Entwürfen zu Triumphbogen freien Lauf, welche bei lebhafter Umrißlinie und vielfach wechſelnder Ausſtattung, bei reichlicher Verwendung von Pilaſter und Säulenſtellungen, Quaderungen und Giebeln doch immer in geometriſchen Formen und innerhalb der Gränzen der älteren franzöſiſchen Richtung ſich bewegen.

---

[1]) Ich benutzte hier die leider noch ungedruckte Abhandlung meines Freundes Dr. Carl Berling über „Die Entwicklung der Säulenordnungen Vitruv's bei den franzöſiſchen und deutſchen Theoretikern des XVI—XVIII. Jahrhunderts.«

[2]) Erſchienen zu Paris 1727 und 1751.



II. KAPITEL.

Poussin und Lebrun.

Solange in der franzöſiſchen Architektur die an klaſſiſchen Vorbildern, an Palladio, Vignola und Scamozzi ſich aufrichtende nationale Art, mit der zur neueren italieniſchen Richtung hinneigenden Kunſtauffaſſung in Streit lag, während hier, der Eigenthümlichkeit der Baukunſt entſprechend, die Uebertragung von einem Lande zum anderen ſich langſamer vollzog, ſorgten die Maler für eine weit raſchere und entſchiedenere Annäherung an die unzweifelhaft ſtiliſtiſch fortgeſchrittenere Schaffensart, welche jenſeits der Alpen in Blüthe ſtand.

Nicolas Poussin (geb. zu Andelys in der Normandie 1594?, † zu Rom 1665) und *Simon Vouet* (geb. zu Paris 1590 oder 1582, † daſelbſt 1646) ſind die beiden maßgebenden Künſtler, welche durch langjährige Anweſenheit in Italien ſich ganz mit dem Weſen der dortigen Kunſt erfüllten und, in ihre Heimath zurückgekehrt, ſie auf dieſe zu übertragen ſuchten.

Pouſſin bildete ſich an Domenichino. Er hat von ſeinem Meiſter die breite Behandlung der Maſſen, die ſchöpferiſche Kunſtfertigkeit, die Größe der Auffaſſung erlernt. Aber in ſeinen Entwürfen äußert ſich ſchon eine Eigenthümlichkeit, die in den ſpäteren Franzoſen noch deutlicher ſich zeigt. Bei den ungeheuren Flächen, welche die italieniſche Malerei mit ihren Schöpfungen zu füllen hatte, bei der Raſchheit mit der dies geſchah, iſt es ſelbſtverſtändlich, daß die Kunſt des Entwurfes eine mehr ſchematiſche Durchbildung erhielt. Es kam darauf an, die großen

Maſſen überſichtlich zu gliedern, die Linien zu einander in Uebereinſtimmung zu bringen. Mehr und mehr zeigte ſich als das Bequemſte, namentlich nach Rafael's Vorbild, den Gruppen einen pyramidalen Aufbau an ſich und im Verhältniß zu den übrigen zu geben. Aber wenn auch dieſes Mittel vielfach verwendet wurde, ſo wußten die italieniſchen Maler doch dasſelbe in freier Weiſe zu benutzen, da es ein Erzeugniß ihres künſtleriſchen Willens, mit ihrer Fortentwickelung entſtanden war. Die großen Schöpfungen der römiſchen Meiſter aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben wohl einen feſt gegliederten Aufbau von Gruppe zu Gruppe, doch iſt derſelbe mehr das Werk der künſtleriſchen Eingebung als einer vorhergehenden Erwägung. Die Grundſätze ſteckten in den Künſtlern und kamen daher ungezwungen und lebendig mit einer künſtleriſchen Sicherheit zum Ausdruck, welche durch Verſtöße gegen die Regel, kräftige Ueberſchneidungen der Hauptlinien, ſich nicht beirren ließ.

Anders bei Pouſſin. Der Fremde, in kleiner angelegter, befangener Kunſtweiſe aufgewachſen, ſah zunächſt den Meiſtern die Grundſätze ab und ſchuf nach dieſen. Ihm waren ſie nicht ein Theil ſeiner ſelbſt, ſondern eine über ihm ſtehende Gewalt. Darum beugt er ſich vor denſelben, darum iſt er ſchüchterner, minder unmittelbar im Entwurf. Die Gruppen werden ſtärker betont, die Figuren zum Knieen oder Bücken gezwungen, um die gewünſchten, anſteigenden Linien zu erhalten, der Aufbau iſt von jener oft nüchternen Durchſichtigkeit, welche wir an den unter gleichen Umſtänden ſchaffenden Meiſtern der neuern deutſchen Schule, eines Cornelius oder Kaulbach kennen. Man vergleiche den „Manna-Regen“ Pouſſin's mit Kaulbach's „Zerſtörung von Jeruſalem“.

Pouſſin ſuchte unverkennbar mit dem Verſtande nach den Geſetzen, welche jene in unbefangener Meiſterſchaft verwendeten. Er war mit einem ungleich größeren Ernſt, mehr Gründlichkeit, aber dafür um ſo geringerer Freiheit und künſtleriſcher Harmloſigkeit ausgeſtattet. Es entſprach durchaus der philoſophiſch-aufklärenden Richtung der damaligen Franzoſen, dem Volke des Descartes, ſich in das Weſen der Kunſt mittelſt der Gedankenthätigkeit zu verſetzen und durch ſcharfe, abwägende Beobachtungen zu ergründen, was die Italiener unbewußt, aus ſinnlicher Empfindung ſchufen.

Dazu kam, daß Pouſſin der italieniſchen Kunſt als ein Fremder gegenübertretend, nicht in derſelben aufgewachſen war, ſondern unverkennbar mit vorſichtiger Wahl ſich ihr näherte. Als er Rom betrat, war er durch die Schule von Fontainebleau freilich ſchon auf die Barockmalerei vorbereitet. Aber er hatte ſich auch der Antike und der ſelb-

ſtändigen Naturauffaſſung zugewendet. Er war nicht im Barock groß geworden, ſein Auge war nicht getrübt für den Blick auf andere Werke, während die italieniſchen Künſtler damals ſich völlig ſicher in dem Gedanken fühlten, die einzig wahre Kunſt zu beſitzen, in der Antike wie in der Renaiſſance nicht ein Vorbild, ſondern nur eine Vorſtufe ihres Schaffens ſahen.

So hat denn Pouſſin die Antike in höherem Sinne erlernt und verſtanden als irgend ein Italiener jener Zeit. Das beweiſen ſeine architektoniſchen Hintergründe, welche die Schlichtheit Fontana's oft ins Nüchterne übertrieben. In einzelnen Fällen, wie dem „Tode der Sapphira“ ſieht man den unmittelbaren Einfluß Palladio's. Wichtiger ſind die für Basrelief von ihm entworfenen Zeichnungen der Thaten des Herkules, welche mit einer für jene Zeit bewunderungswürdigen Schärfe das Weſen klaſſiſcher Bildhauerkunſt erfaſſen, namentlich aber die wenig zahlreichen ornamentalen Entwürfe, in denen ſich ein ſo ſtrenges Studium der altrömiſchen Ornamentik kund giebt, daß man beim Anblick derſelben in die Zeit um 1800 ſich verſetzt denkt. Ebenſo äußert ſich in den Landſchaften oft ein überraſchender Sinn für die Eigenart antiker Tempelbauten, welcher nur aus einem ſelbſtändigen Studium der damals noch unberührt vom Eifer der Nachgrabung liegenden Ruinen der ewigen Stadt ſich entwickeln konnte.

In gleicher Richtung bewegte ſich, trotz perſönlicher Gegnerſchaft, der etwas ältere *Vouet*. Seine Vorbilder, die Venetianer Meiſter, gaben ihm von vorn herein eine größere Freiheit im Entwerfen. Minder tief angelegt, übergab er ſich williger der Führung ſeiner Lehrer. Auch in der Architektur ſehen wir ihn ganz der breiten Wucht der Zeitgenoſſen in Italien folgen. In ſeinen ornamentalen Arbeiten aber[1]) zeigt ſich eine ähnliche Auffaſſung der Antike wie bei Pouſſin. Es ſind aufſteigende Füllungen, in einzelnen Fällen nach dem Vorbild rafaeliſcher Loggien-Malerei, aber in ungleich breiteren, volleren Formen, mit ſaftig ſich ausbreitenden römiſchen Akanthusranken, dem florentiniſchen Detail nachempfundenen Kartuſchen, ſchwerer, alle Flächen erfüllender Vertheilung. Aber trotzdem iſt die Haltung von jener ganz unitalieniſchen Klaſſicität, welche in den Werken der Folgezeit zu einer der entſcheidenden Eigenarten franzöſiſcher Kunſt wurde.

An Vouet und Pouſſin ſchloß ſich, beiden als Schüler nahe ſtehend, *Charles Lebrun* (geb. zu Paris 1619, † daſelbſt 1690), deſſen Name für ſich ſchon ein künſtleriſches Syſtem in Frankreich bedeutet. Das erſte

---

[1]) M. Dorigny, Livre de diverses grotesces, peintes dans le cabinet et bains de la Reyne regente au Palais Royal par S. Vovet, Paris, 1647.

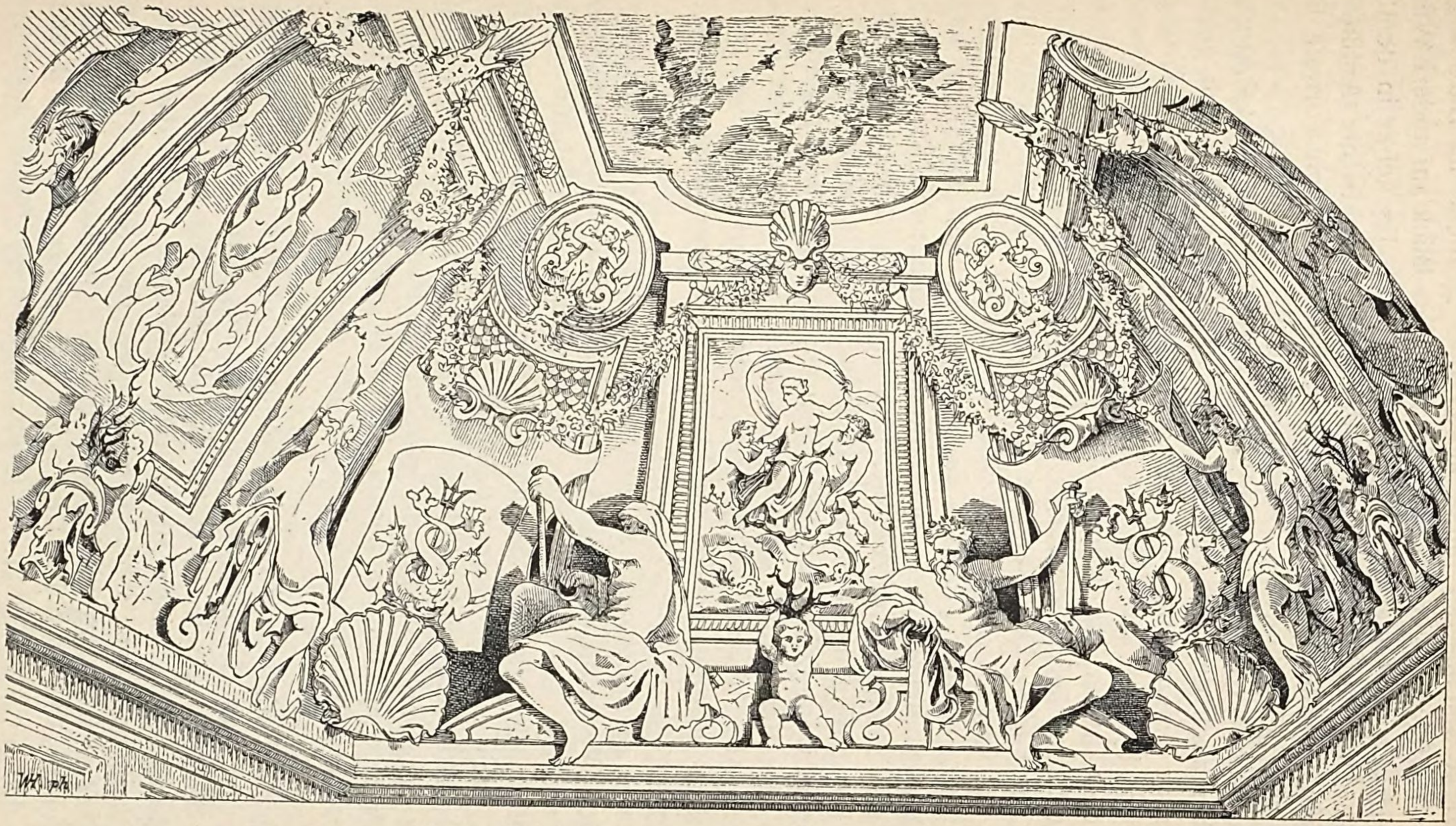


Fig. 38. Hôtel Lambert-de-Thorigny zu Paris. Decke der Galerie.

große Werk, welches der junge Meiſter nach ſeiner Rückkehr aus Rom in Paris ausführte, kündete alsbald in voller Schärfe ſeine Richtung an: die Decke der Galerie im Hôtel Lambert-de-Thorigny (1649) (Fig. 38). Man muß dieſe etwa mit der gleichzeitigen Innendekoration von Maiſons-Lafitte, mit den Werken Manſart's vergleichen, um zu verſtehen, wie gewaltſam die Neuerungen ſind, welche der aus Italien zurückkehrende Künſtler in Frankreich durchzuführen beabſichtigte.

Aber auch den Arbeiten Pouſſin's gegenüber zeigt ſich ein entſcheidender Umſchwung. Man muß eben bedenken, daß Lebrun, als er 1642 nach Rom kam, Domenichino nicht mehr am Leben und in Pietro da Cortona den leitenden Kopf der dekorativen Malerei fand. Dem Vorbilde dieſes berückend geiſtvollen Künſtlers gab er ſich mit ganzer Kraft hin. Das Gewölbe der Galerie iſt durch geſchwungene Gurten in ſchwer umrahmte Felder abgetheilt. Die Figurengruppen in den letzteren ſind wuchtig, zu gewaltig für den Raum, ſo daß ſie die architektoniſchen Linien mit ſtarken Maſſen naturaliſtiſch überſchneiden. Jene Miſchung von Plaſtik, Malerei und Architektur, welche an den Dekorationen des Palazzo Pitti ihre Triumphe feiert, iſt hier aufgenommen, wenngleich gemildert dadurch, daß den übervollen Schwingungen der Barocklinie einfachere Kurven vorgezogen, die Geraden nicht mit Abſichtlichkeit vermieden wurden, daß ſomit bei gleicher Formenſprache eine gewiſſe, für klaſſiſch gehaltene Mäßigung im Ton angewendet wurde.

Denn auch Lebrun war beim Schaffen der ſich ſo ſtürmiſch darſtellenden Werke innerlich ein kühl denkender Verſtandesmenſch; er hat jene vorſichtige, regelrechte Kunſt des Anordnens dem Pouſſin abgelernt, ja er führte ſie, wie der „Kindermord“ beweiſt, bis zur Langweiligkeit durch; auch er hat in ſeiner dekorativen Architektur einen Zug zum Wiſſenſchaftlichen, zeichnete klaſſiſche Säulentempel (z. B. im „Triumphzug des Konſtantin“), wie ſie die gleichzeitige Baukunſt nicht anwendete, Hintergründe aus der Campagna, ja Frührenaiſſance mit ausgeſprochen antiquariſchen Rückſichten, welche den gleichzeitigen Italienern fern lagen.

Dabei bildete er jenen in Pouſſin ſchon erwachten Naturalismus weiter, der mit der Neigung ſich verband, den Dingen eine außer ihrem Weſen liegende, nicht ſinnlich, ſondern nur auf dem Wege des Nachdenkens erkennbare Bedeutung beizulegen. Wer das Ornament der Renaiſſance, wer beiſpielsweiſe jenes der vatikaniſchen Loggien betrachtet, wird vergeblich nach einem bedeutſamen Gedanken im Ornamentalen ſuchen. Die Dinge ſind, wie in der Natur um ihrer ſelbſt willen da, nicht um dem Beſchauer tiefſinnige Räthſel aufzuerlegen.

Nicht ſo bei Lebrun; wie in ſeinen Bildern, ſucht er im Ornament das Beziehungsreiche. Er iſt als Maler ungleich weniger geiſtreich als die Renaiſſancemeiſter, aber er fordert geiſtreichere Beſchauer. Die Dinge ſind nicht an ſich tiefſinnig, ſondern ſie fordern eine aus Weſen in Vorſtellungen umſchaffende Thätigkeit. Das Ornament fängt an ſich ſtatt aus Pflanzenwerk und aus gebunden behandelten thieriſchen und menſchlichen Geſtalten aus thätigen Weſen zu bilden, welche gewiſſe Gedanken dem Beſchauer vorleben ſollen. Sie bedürfen hierzu der vollen Wirklichkeit des Naturalismus.

Nirgends äußert ſich dieſer mehr und zugleich augenſcheinlich häßlicher als in den Entwürfen Lebrun's zu Fontainen für Verſailles.[1]) Welch ſonderbare Gedanken werden hier hervorgebracht. Da iſt eine Daphne, aus deren Fingern, ſind Amoretten, aus deren Pfeilen, ja da iſt ein Antheus, aus deſſen aufgeriſſenem Munde das Waſſer hervorſprudelt. Die verwandten Gedanken der römiſchen Architekten, des Maderna und Bernini, ſind völlig überboten, der Naturalismus giebt ſeine größten Trumpfe aus.

Lebrun war nun, ſeit 1660 zum Direktor der Gobelinmanufaktur ernannt, der maßgebende, von Ludwig XIV. am höchſten geſchätzte Künſtler Frankreichs und hatte ſomit neben dem künſtleriſchen einen ſehr fachlichen, allen Kunſtgenoſſen empfindbaren Einfluß auf die Entwicklung der Dinge auch hinſichtlich der Architektur. Das heißt: mitten in die etwa der Spätrenaiſſance Italiens verwandte, vorſichtig abwägende Kunſtrichtung eines Levau und Manſart trat die derbe, rückſichtsloſe Kraft des Barockſtiles in ſeiner fortgeſchrittenſten Geſtaltung.

Lebrun leitete die königlichen Bauten bald als oberſter Richter in allen Geſchmacksfragen. Zunächſt ſchuf er die großartigen Dekorationen aus Anlaß der Vermählung des Königs mit Maria Thereſia von Spanien 1662. Sein Triumphbogen für die Place Dauphine erinnerte an Vorbilder Rubens': zu Seiten des Thores Doppelhermen, darüber ein Bild in barockem Rahmen, endlich eine von einer Genie überragte Pyramide. Neu war der Gedanke des Triumphbogens bei St. Gervais; dieſer wurde von einem Felskegel bekrönt, auf welchem Apoll und die Muſen zwiſchen Palmen, Alles in naturaliſtiſcher Plaſtik dargeſtellt, erſchienen.

Die Höhe von Lebrun's Thätigkeit auch in architektoniſcher Beziehung entfaltete ſich am Ausbau des Schloſſes Verſailles, aus welchem er nach und nach die Architekten völlig verdrängte. Hier

---

[1]) Ch. Lebrun, Recueil de divers desseins de Fontaines et de Frises Maritimes.

entſtand im erſten Stock jene glänzende Flucht von Prunkräumen, welche die Größe des franzöſiſchen Königsthums, ſeine weltbeherrſchende Macht und den Glanz des Trägers der Krone künſtleriſch bekunden ſollten.

Durchwandelt man den nordöſtlichen Flügel des Schloſſes, ſo findet man in der ganzen Anlage die unmittelbare Anlehnung an Cortona's Dekorationen im Palazzo Pitti, die Reihe der nach den Gottheiten benannten Säle, deren Mythologie die Gegenſtände der Deckendekoration entnommen ſind. In den ſechs ſtattlichen Räumen vollzieht ſich eine gewiſſe Steigerung. Im erſten, dem Salon de Venus ſind die Wände durch korinthiſche kannelirte Säulen, geringe koloriſtiſche Abſtufungen, vorzugsweiſe durch Gold, im zweiten durch Marmoreinlage in ſtreng geometriſchen, ſchweren Formen gegliedert. Später in dem Salon de Mars, Mercure und d'Apollon ſind die Wände hell, ſo daß die auf denſelben befindlichen Gemälde als dunkele Einſätze wirken, im Eckſaal endlich, dem Salon de la Guerre, ſind die Grundflächen aus dunkelem, grünem Marmor, die Reliefs über dem Kamin wie an den Wänden dagegen vergoldet. Von der kälteren, architektoniſcheren Haltung ſteigert ſich demnach die Dekoration zu wohnlicheren, tiefen Tönen und vorwiegend plaſtiſcher Behandlung, von einfacherer Gliederung der Wandflächen bis zu dem Fortiſſimo des letzten Saales. Die Hauptwand des letztern nimmt das Reiterrelief des Königs ein. Dies unverhältnißmäßig große Werk ruht über einem von ihm faſt verdeckten Kamin; ſeine ovalen Rahmen ſtützen Atlanten, über welchen Genien ſchweben. Es unterbricht das Gurtgeſims und ſoll ſcheinbar durch ſeine Wucht die alles überragende Bedeutung des Herrſchers vergegenwärtigen.

Die Prachtentfaltung iſt die größt-denkbare, der Marmor beherrſcht die Wandflächen, die Profile des die Reliefs oder Gobelins umgebenden Rahmen ſind derb und wuchtig gezeichnet. Das Ornament in ächter Barockhaltung, namentlich an den Kehlen zu vielfeitigen Windungen geneigt, voll und reich, an den Wänden in den erſten Sälen dagegen weſentlich ſtrenger. Die Stimmung des Ganzen hält ſich, der römiſchen verwandt, tief, mit einer Neigung zum Braun. Die dekorativen Schmuckmittel der Barockkirchen ſind auf den Palaſt übertragen. Die Kamine beſonders erhalten eine ſorgfältige Durchbildung zu dekorativen Prunkſtücken. Das Gold tritt in breiten Maſſen auf, belebt die auf den zumeiſt weiß geſtrichenen Thüren in geometriſch gezeichneten Füllungen angebrachten Ornamente und erſtreckt ſich über die breiten und reichen, die Wandflächen abſchließenden Kranzgeſimſe. Dieſe ſowohl, wie die mächtigen Kehlen der Decke ſind zum Theil unmittelbar

dem Palazzo Pitti entlehnt. Ihre künſtleriſche Abſicht iſt völlig die Gleiche: die Miſchung der verſchiedenen Kunſtarten, die grau in grau gemalten oder vergoldeten Flachreliefs in derben Kartuſchen, die frei herabhängenden Blumengewinde, die großen architektoniſchen Formen der Umrahmung der Haupt- wie der Nebenbilder, das Einfügen plaſtiſcher Geſtalten in die beziehungsreichen, maleriſchen Darſtellungen, die Uebertreibung der Kunſtſprache. Nur vermeidet Lebrun die allzu ſtarke Häufung der Kurven und ſucht durch einzelne große Gerade den Entwurf zu gliedern und überſichtlicher zu geſtalten. Aber in Allem herrſcht trotzdem die volle Ueberſchwänglichkeit Cortona's, deſſen Bildern für den Saal des Palazzo Barberini auch jene Apotheoſen Ludwig's XIV. nachempfunden ſind.

Man muß immer wieder an die gleichzeitigen Dekorationen anderer, nicht von Rom beeinflußten Künſtler, an Levau und Manſart denken, um ſich klar zu machen, wie völlig Lebrun mit der älteren, franzöſiſchen Schule brach. Der junge König war es, der dieſen Umſchwung hervorrief. Seiner gewaltthätigen, äußerlichen, in lauten Feſten, in öffentlicher Darſtellung der königlichen Würde, ja in ſchamloſer Preisgabe der Geheimniſſe ſeines Sinnenlebens prunkenden Natur entſprach das Barock ungleich mehr als die vornehme Zurückhaltung, welche dem Weſen der älteren pariſer Geſellſchaft gemäß war. Aus dem Geiſteskreiſe der Marquiſe von Rambouillet war man in den der Montespan gelangt.

Die gewaltige Neuerung, welche Lebrun's Dekorationen von Verſailles für Frankreich bezeichnen, war ſichtlich nur durch die Macht und Willenskraft des vom Könige geſtützten Künſtlers ſelbſt herbeigeführt worden. Nur ſchwer gelang es, die heimiſchen Kräfte zur Folge anzuſtacheln. Aus dieſem Grunde hat ſich Lebrun wohl nach und nach wieder mehr der nationalen Kunſtauffaſſung anbequemt.

Hierfür giebt die von ihm ausgebildete Apollo-Galerie des Louvre Anhaltspunkte. Zwar die Deckenbildung iſt noch ganz von Cortona entlehnt. Die Häufung verſchiedenartiger Motive, von Figuren, Hermen, Atlanten, Stoffdraperien zwiſchen barock ſich aufbauenden architektoniſchen Gebilden giebt der in Verſailles nichts an Mannigfaltigkeit nach. Das einzelne Detail aber, das Profil, die Akanthusranken zeigen noch mehr wie dort, eine in Italien damals kaum erſtrebte Schärfe und Genauigkeit in der Ausführung, einen Detailſinn, ein Verſtändniß für den Reiz feiner Durchbildung der Einzelheit, die in den ausführenden Händen wenigſtens die Schule Frankreichs erkennen laſſen. Ungleich ſtrenger iſt die Durchbildung der Wandflächen. Hier herrſcht die gerade oder doch die geometriſche Linie unbedingt vor.

Die einzelnen Glieder, das reizvolle Geſims, die Thüre, die Bildflächen auf den Pfeilern, alles iſt ſtreng geſondert, nirgends ein barockes Uebergreifen über die Hauptlinien, ſondern rechtwinkliche Füllungen mit wohl eingepaßtem, im Geiſte der Antike entworfenem Ornament. Das Weiß und das Gold überwiegen, die tiefen, braunen Töne des gleichzeitigen Rom verſchwinden. Die Leidenſchaftlichkeit der Formenſprache, an ſich ſchon gemildert durch die feierliche Form franzöſiſcher Etiquette, wird abgelöſt durch die Geſetzmäßigkeit und die Einordnung des Details unter den leitenden Willen.

Das Gleiche gilt von der großen Geſandten-Treppe im Schloß zu Verſailles[1]) (Fig. 39), welche im rechten Hofflügel lag, jedoch ſchon 1750 zerſtört wurde. Die Architektur des Erdgeſchoſſes war von großer Einfachheit. Das Vorhaus vor der dreiarmigen Stiege zeigte eine ſehr ſchlichte Gliederung der Wandflächen durch Marmorfüllungen. Das Tonnengewölbe theilten kaſſettirte Gurte und zwiſchen dieſen geometriſche Füllungen ab. Das Ornament, welches ſich in der Formenſprache dem Polydoro näherte und zumeiſt aus Trophäen beſtand, aber auch die Roſetten in den Kaſſetten waren mit ſichtlichem Beſtreben klaſſiciſtiſch gezeichnet. Die Architektur des Obergeſchoſſes dagegen ließ etwa die Mitwirkung des *Hardouin-Mansart* vermuthen. Die joniſche Pilaſterordnung, deren zierliches Geſims nur über dem Mittelmotiv der Niſche für die Büſte des Königs eine Verkröpfung unterbricht, die anmuthige Behandlung der Kapitäle, der Grundzug der Anordnung iſt franzöſiſch. Den Maler als leitende Kraft erkennt man dagegen in dem Beſtreben, den Raum ſcheinbar ſeitlich zu erweitern, indem zwei Interkolumnien mit einer der Pilaſterordnung ſich anſchließenden, gemalten, perſpektiviſchen Säulenarchitektur ausgefüllt wurden; ferner in der flotten, barocken Behandlung des die Schlachtenbilder umrahmenden, eine ſchwere Stickerei nachahmenden Stukkornaments in den übrigen Interkolumnien, namentlich aber in der Behandlung der Decke, auf welcher nach italieniſchem Vorbilde wieder eine perſpektiviſche Architektur das Hauptmotiv liefert. Aber hier, wo Lebrun nicht nach Vorbildern Cortona's arbeitete, zeigt ſich der franzöſiſche Grundzug ſeines Weſens am deutlichſten. Zwar iſt über der joniſchen Pilaſterordnung der Wände auf der Decke eine Reihe gemalter Hermen und ein neues Gebälk angeordnet, wohl ſind Schiffsſchnäbel in den Ecken, Figurengruppen über den Pilaſterſtellungen aufgebaut, verbinden Blumengehänge die architektoniſchen und plaſtiſchen Bautheile. Aber

---

[1]) Charles le Brun, Grand Escalier du Château de Versailles dit Escalier des Ambassadeurs. Paris.

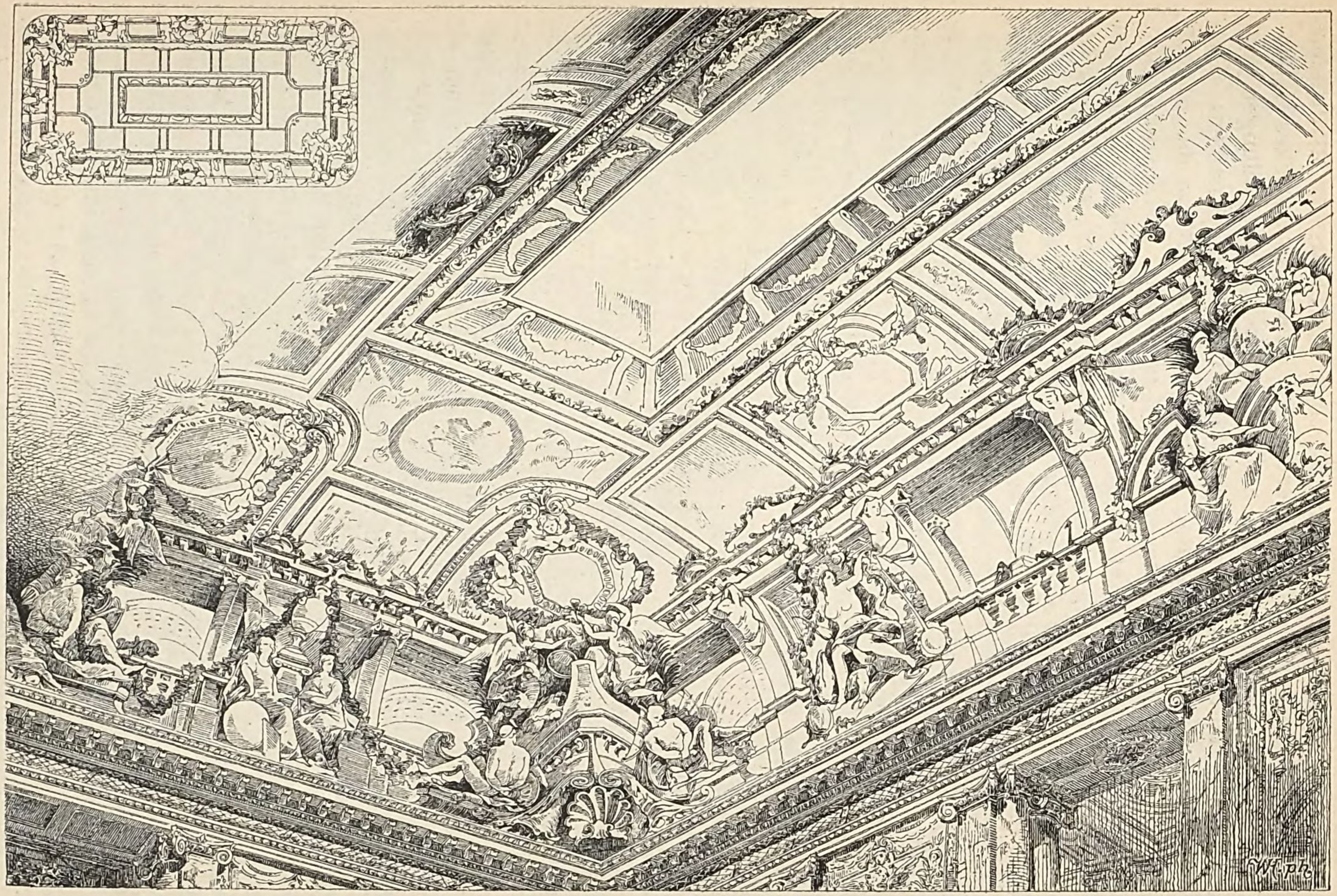


Fig. 39. Schloss zu Verſailles. Decke der ehemaligen Geſandten-Treppe.

das folgende Bauglied hat ſchon auf einer ſcheinbar weit vorkröpfenden Kehle ſtreng geometriſch gezeichnete Abtheilungen mit kleinen Bildflächen, und zeigt ſomit, daß es dem Künſtler an eigenem barocken Schwung fehlte und daß er es nach dieſer Richtung ſeinen Meiſtern in Italien nicht gleich thun konnte, ſobald er von der Quelle ſeiner künſtleriſchen Anſchauungen dauernd entfernt war. Die Trockenheit, Verſtändigkeit und Klarheit, welcher den franzöſiſchen Geiſt damals ſchon beherrſchte, giebt ſich hier in ſchlagendſter Weiſe kund. Zwar iſt die geiſtreiche Rückſichtsloſigkeit und wilde Ungebundenheit Cortona's nicht als die künſtleriſch höhere Kunſtweiſe zu betrachten und aus dem Umſtande, daß bei Lebrun eine mehr ordnende Hand vorwaltete, dem franzöſiſchen Künſtler kein Vorwurf zu machen. Es muß nur feſtgeſtellt werden, daß Lebrun ſeinen Ueberzeugungen nach anſcheinend dem Cortona in allen ſeinen Uebergriffen von einer Kunſt zur anderen gefolgt wäre, wenn er das innere Feuer, die wuchtige Fauſt gehabt hätte, welche den gleichzeitigen Italienern eigen waren.

Der letzte große Schmuckbau dieſer Art war die Galerie des Glaces zu Verſailles (Fig. 40), durch welche die Rücklage zwiſchen den beiden früher frei ſtehenden Pavillons mit den Salons de la Guerre und de la Paix ausgefüllt und ſomit der Gartenfront des Schloſſes die eintönige Länge gegeben wurde. Die Architektur der Galerie hat keineswegs mehr barocke Grundzüge. Man muß an die Dekorationen der Bibiena ſich erinnern, um ſich klar zu werden, wie die italieniſche Kunſt etwa der hier geſtellten Aufgabe gerecht geworden, wie ſie ein vorwiegend maleriſches Ganze zu ſchaffen bemüht geweſen wäre. Hier beſchränkte ſich der Architekt darauf, die Wände durch eine ziemlich ſchwere, kompoſite Pilaſterordnung und die Fenſter zwiſchen dieſer als Arkaden zu gliedern. Alles dieſes geſchieht in wuchtiger, mehr dem Weſen eines Vorhauſes als eines Feſtſaales entſprechender Großförmigkeit. Wieder iſt der Schwerpunkt der Dekoration faſt ausſchließlich auf die Decke verlegt, wenn man die Marmorpracht der unteren Theile nicht für eine mit der künſtleriſchen gleichberechtigte Form des Luxus betrachten will. Schon das reiche, von zierlichen Konſolen gegliederte, wieder unverkröpfte Gurtgeſims ſteht in einem gewiſſen Gegenſatz zu den ſogar unkannelirten Pilaſtern. Ueber demſelben, völlig getrennt von der Architektur, nirgends durch die in Italien beliebten Ueberſchneidungen der Hauptlinien mit derſelben verbunden, tritt die Barockkunſt der Stukkateure und Maler in die Erſcheinung: Trophäen, Kartuſchen, Figuren ſind in dichter Menge gehäuft. An dem Tonnengewölbe ſelbſt iſt aber die Gliederung in Bildflächen wieder ſtreng geometriſch, ja dadurch ernüchternd, daß die Gemälde zu mächtig, nicht nur für

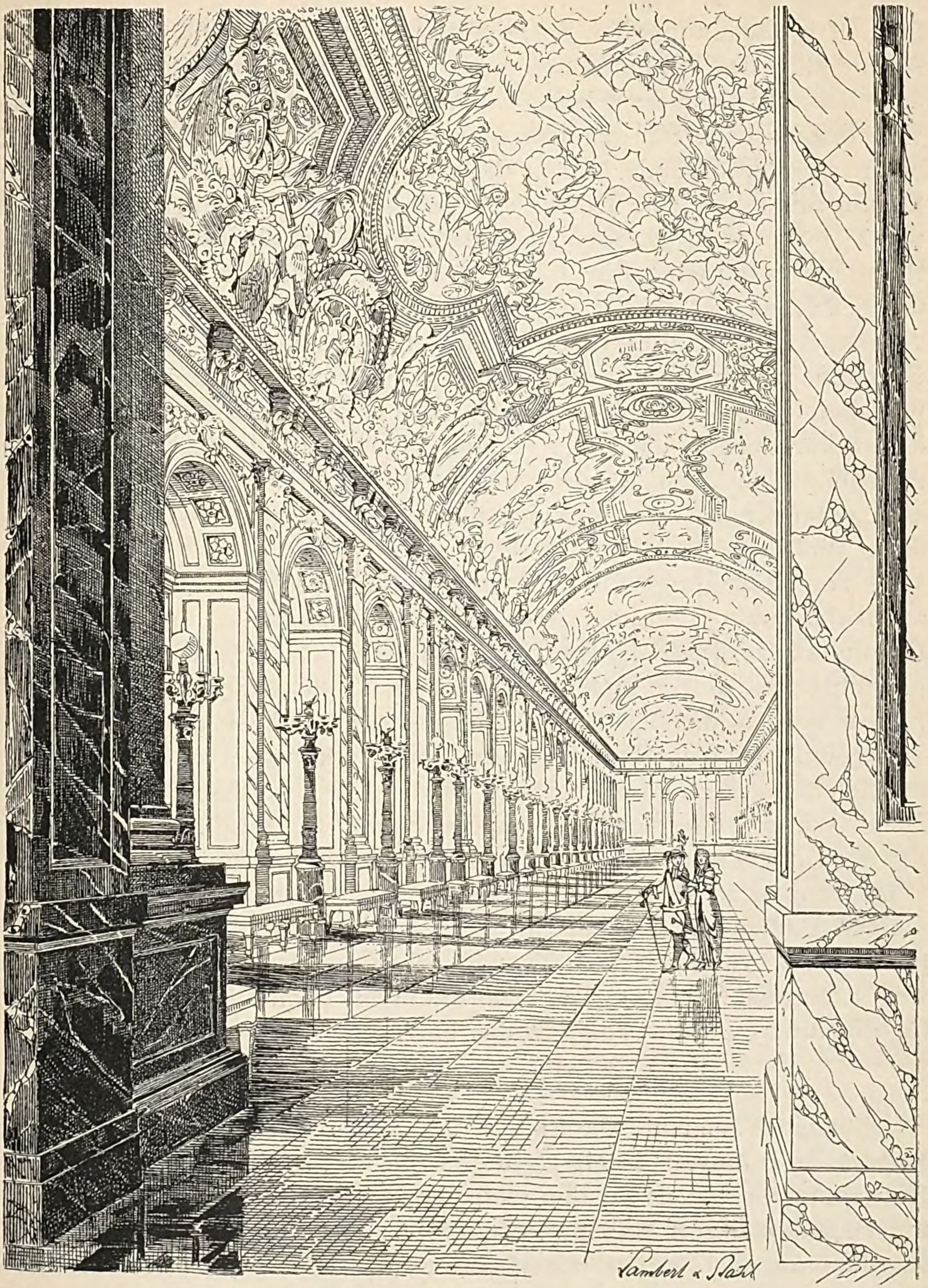


Fig. 40. Schloss zu Verſailles, Galerie des Glaces.

das Detail der ſie tragenden Architektur, ſondern für den ganzen Raum ſind. Die Geſtaltung des Saales, deſſen Grundform durch die ältere Architektur des Schloſſes beſtimmt war, leidet unter dem Umſtande, daß bei ihr nicht rein künſtleriſche Abſichten obwalteten. Er ſollte eine Ruhmeshalle für den König werden. Dem Maler, der ihn ſchuf, boten aber die Wände keinen Platz zur Entwicklung ſeiner Gedanken. Darum wählte er die Decke als Tummelplatz derſelben. Der Blick wurde nach oben gezogen, obgleich die Raumgeſtaltung nicht dieſer Richtung entſprach. Für dieſe Dekoration iſt der Saal zu niedrig und zu ſchmal. Man hat oft die Bilder um ihres, die Nachbar-Nationen verhöhnenden Inhaltes willen verurtheilt. Die Abſicht, den König zu verhimmeln, führte in denſelben zum Ungeſchmack. Die Darſtellungen ſind beleidigend nicht nur für den Nicht-Franzoſen, ſondern ſie ſchädigen künſtleriſch auch den Raum. Dieſer iſt die Geburtsſtätte des ſiegenden deutſchen Reiches geworden: Es giebt auch in der Kunſt eine vergeltende Gerechtigkeit wider die Sünden an ihrer Hoheit und ihrer Wahrheit!

Von Bedeutung für die Architekturentwicklung Frankreichs iſt auch die unter Lebrun's Antheilnahme entſtandene, in der großen Revolution zerſtörte Eremitage zu Marly. Des dieſen Bau beherrſchenden, ſicher nicht aus Lebrun's Kopfe entſprungenen Grundplanes werden wir bei der Schilderung der Werke Hardouin-Manſart's zu gedenken haben. Die dekorative Ausgeſtaltung der zwölf, je einzeln für ſich ſtehenden Pavillons aber gehörte nachweisbar dem Maler an. Dieſe waren zweigeſchoſſig, quadratiſchen Grundriſſes, mit flachen Dächern abgedeckt und durch eine Baluſtrade bekrönt. Zwiſchen den Quaderungen an den Ecken füllte die Wandfläche eine an jedem der kleinen Bauten veränderte, an den Genueſen Caſtello erinnernde plaſtiſche Auszierung, Hermen, Fruchtkörbe, Reliefmedaillons etc., durchweg maleriſche nicht reizloſe Anordnungen, doch Werke ohne Gefühl für die innere Nothwendigkeit der baulichen Formen.

Ludwig XIV. hatte die Einheit und Machtſtellung der franzöſiſchen Monarchie ruhmvoll durchgeführt. Unter ſeiner Regierung hatte die Hingebung des Adels an den Hof, der ihm Genuß, Ehren und Lebensunterhalt bot, ihren Höhepunkt erreicht. Die Ordnung und geregelte Handhabung der Geſetze war geſichert, der Staat zu ruhmreicher Stellung gebracht, niemand dachte daran, das Königthum in ſeiner Entfaltung durch Dreinreden, durch Erneuerung der alten Parlamente und Provinzialſtände zu hindern, immer mehr ergriff das Bedürfniß weite

Kreiſe, dem Volke eine gleichmäßige Ausbildung zu geben, alle Sonderſtellungen nach einem Geſetz abzuſtoßen, welches eine bis ins Einzelne durchzuführende, doch innerhalb feſt geſchloſſener Geſellſchaftsgemeinſchaften ſich bewegende Gleichheit vor dem Könige feſtſtellen ſollte. Die ragende Höhe des Thrones duldete auch in der Auffaſſung der Regierten keine Nebenſpitzen; um dieſelbe allgemein zur ungeſchmälerten Anſchauung zu bringen, ſuchte man jedes Hinderniß abzutragen. Aus der breiten Ebene des Volksthums ſollte ſich das Königthum, getragen von den Stufen der ſcharf abgegränzten Stände frei und groß, in ungeſtörter Alleinherrſchaft erheben. Selbſt der katholiſchen Kirche, für deren Ausbreitung Ludwig ſo viel gethan, dem der Proteſtantismus und ſeine gewerbfleißigen Anhänger zum Opfer gebracht wurden, war man keineswegs gewillt, eine Stellung neben der Fürſtenmacht einzuräumen. Der König hatte gemeinſame Sache mit dem Klerus gemacht, das Volk hatte dadurch das Gefühl und Bewußtſein auch einer religiöſen Einheit erhalten, in welcher ſich Rechtgläubigkeit und kirchliche Unabhängigkeit mit dem Gedanken des Königthums verſchmolzen und der Herrſcher beide Gewalten gemeinſam vertrat.

Der Hof war mehr als früher der Mittelpunkt aller geiſtigen Beſtrebungen geworden. Alle Talente drängten ſich demſelben zu, um dort, als an der Quelle der höchſten Erkenntniß in Sachen des Geſchmackes Anerkennung und Förderung zu ſuchen. Die weitſchauenden Pläne des Königs und ſeiner Miniſter, das Beiſpiel des Kunſtſinnes, welches die Großen nachzuahmen ſich beeilten, der im Mittelpunkt der Verwaltung mögliche Ueberblick der künſtleriſchen und gewerblichen Verhältniſſe und der daraus erwachſende vorſorgliche Schutz der nationalen Arbeit — alle dieſe Umſtände ließen es auch in geiſtiger Beziehung den Mitlebenden als ein hohes Glück erſcheinen, daß eine Gliederung geſchaffen ſei, welche dem planloſen Treiben der Menge ein Ende bereitete und berufen wäre, vermöge ihrer unbedingt anerkannten, höheren Einſicht die einzelnen Kräfte am zweckentſprechenden Orte und in Ueberſicht ihrer Bedeutung zum Wirken zu bringen.

Wie es dem König und ſeinem Kriegsminiſter Louvois gelungen war, den Adel, und durch deſſen Beiſpiel alle Stände für den Kriegsdienſt zu begeiſtern, ſo daß viele früher leicht zu verkehrten Aeußerungen in Zweikampf und Aufſtand geneigte Kräfte der Unthätigkeit des häuslichen Herdes entriſſen und zu für ſie, wie für den Staat ruhmvollem Handeln in ſtrenger Manneszucht herangezogen wurden, wie es hier zur Bewunderung Europas gelungen war, im Heere einen Körper zu ſchaffen, der trotz ſeiner über das Maß jener Zeit weit hinausgehen-

den Größe an Beweglichkeit und Willigkeit in der Ausführung jeden Befehles ohne Gleichen war — ſo hatte Colbert auch die Kunſt und das Gewerbe und den durch ſie geförderten Handel in einer bisher nicht geahnten Weiſe zu gliedern verſtanden.

Das Merkantilſyſtem war in der Staatsverwaltung zur vollen Durchbildung gelangt. Die Aufgabe der Herrſchenden ging dahin, möglichſt viel Edelmetall, als das wichtigſte Tauſchobjekt im Welthandel nach Frankreich einzuführen und die Ausfuhr desſelben zu verhindern. Man mußte daher für die Ausfuhr der heimiſchen gewerblichen Erzeugniſſe und den Schutz gegen fremde bedacht ſein. Von dieſem Geſichtspunkt aus iſt die ganze Handelspolitik des Königs zu betrachten. Als Spanien ſtarke Schutzzölle aufrichtete, zwang eine franzöſiſche Flotte vor Kadix den Nachbarn zur Niederlegung derſelben. Die Zwiſchen-Zolllinien im Reiche wurden beſeitigt, durch neue Straßenbauten der Verkehr von Provinz zu Provinz und zur Reichsgrenze gehoben, der Polizeidienſt zu Land und zur See verbeſſert, Kanäle und Häfen gebaut, kurz, die Volkswirthſchaft in den Rath der Krone eingeſetzt. Unter allen Erzeugniſſen mußten aber die Werke der Kunſt dem Staatsmann als die wichtigſten erſcheinen. Aus geringen Rohmitteln ſchuf ſie die größten Werthe. Sie übertraf hierin das Handwerk und noch weit mehr die Landwirthſchaft. Die Reihenfolge der Nützlichkeit der Gewerbe war nach der Höhe der durch ſie bewirkten Werthſteigerung der Materialien leicht zu beſtimmen. Wer Gobelins ſchuf, galt dem Staate mehr als wer Leinen webte, je feiner, werthvoller die Arbeit, deſto höher ihre volkswirthſchaftliche Bedeutung. Die Kunſt zu unterſtützen war alſo nicht nur eine Ehrenpflicht eines feinſinnigen Hofes, ſondern eine lebhaft befürwortete Forderung der Wirthſchaftspolitik. Der Erfolg der nächſten Jahrzehnte bewies, daß dieſer Grundſatz richtig war, und ſchwerlich wäre er durch die Anſchauungen der Phyſiokraten und Adam Smith's ſo früh verdrängt worden, wenn nicht eine weitere Folgerung aus demſelben ihn bis zur Lächerlichkeit übertrieben hätte. War es nämlich die weſentlichſte Aufgabe des Staates, Gold in ſeine Grenzen zu ziehen, ſo ſchien es nebenſächlich, in weſſen Hand dasſelbe ſich befinde. Im Gegentheil glaubte man, dafür ſorgen zu müſſen, daß es nicht in den Truhen der Reichen liege, ſondern in lebendigem Fluß bleibe. Der Staat, deſſen Anforderungen an Steuern alljährlich ſtiegen, deſſen Einkommen bei Colberts Abgang auf 105 Mill. Livres geſtiegen war, mußte darauf hinwirken, daß ſeine Bürger Verdienſt haben. Es galt daher für Jedermann und folglich auch für den König als löblich, ſein Geld mit vollen Händen für Arbeiten auszugeben, die dem heimiſchen Gewerbe zu Gute kamen. Prachtbauten

erſchienen nicht als das Werk der Neigung des Einzelnen, ſondern als verdienſtliche politiſche Thaten. Die für große Feſte ausgegebenen Mittel ſchienen dem Volkswirth keineswegs verloren, ſondern man ſah in ihrer Verwendung eine lobenswerthe Unterſtützung des Gewerbes, eine That des Großmuths, der das Geld unter das Volk zu bringen geneigt war. Für die ſchweren Vorwürfe, welche wir heute gegen die verſchwenderiſchen Fürſten jener Zeit, wie gegen ihre Maitreſſen erheben, die Mittel des Volkes verjubelt, verbaut und für Kunſtwerke verſchwendet zu haben, wird man in der gleichzeitigen Literatur ſelten entſprechenden Widerhall finden. Eine mit Staunen vermiſchte Verwunderung, oft ſogar eine aufrichtige Verehrung folgte auf die Aeußerungen der koſtſpieligſten Neigungen. Ludwig XIV. wurde nicht nur geprieſen, weil er die Kunſt förderte, ſondern auch, daß er ſich und dem Staate die Förderung ſo viel Geld koſten ließ, daß er nicht ſparte, um die Vollführer ſeiner Pläne fürſtlich zu belohnen und auch ſie wieder zu Männern zu machen wußte, welche durch ihr Prachtbedürfniß der Nationalinduſtrie förderlich wurden. Niemand war verachteter, ja ſchien gefährlicher für das Staatswohl als der Geizhals. Fürſten und Staatsmänner rühmten ſich in Hofkreiſen und vor dem Volke nicht ihrer guten Wirthſchaft, ſondern der großen Summen, die ſie ausgaben. Dieſe ſchienen jede Bedrückung der unteren Stände zu rechtfertigen. Es war das beneidenswerthe Vorrecht des Großen, bei dem möglichſt flott erhaltenen Kreislauf des Geldes aus den Taſchen der Bauern in jene der Handwerker und Kaufleute als Mittelsperſonen allen ihren Neigungen fröhnen zu können, wenn dies nur im Lande ſelbſt geſchah. Das Ende war freilich, daß Adel und Bauernſtand in Elend verfielen, und daß der Bürger ſich als Rächer der beleidigten Staatsordnung zu blutigem Richteramt erhob.

Der Werthſchätzung entſprechend, welche man im volkswirthſchaftlichen Sinne von der Kunſt beſaß, waren die ſtaatlichen Anſtalten zur Förderung derſelben von Colbert ins Leben gerufen worden. Schon 1648, bald nach Lebrun's Rückkehr aus Italien, alſo um die von Pouſſin und ihm angebahnte Umgeſtaltung der franzöſiſchen Malerei durchzuführen, entſtand die Pariſer Akademie der Malerei, Skulptur und ſchönen Künſte, der ſich 1666 die franzöſiſche Akademie in Rom anſchloß. Durch dieſe Anſtalten ſollte einerſeits eine Pflanzſchule junger Künſtler, anderſeits eine Schutzſtätte und ein höchſtes Richteramt für die Grundſätze des „guten Geſchmackes“ geſchaffen werden. Die nicht nach dem Geſichtspunkt der Heimath, ſondern nach internationalen Kunſterwägungen zuſammengeführten Meiſter ſollten die Regeln der Schönheit lebendig in ſich vergegenwärtigen, die Welt vor Abwegen bewahren und dem

jungen Geſchlecht feſte Ideale vorſtecken. Ein weiter gegründetes großes Staatsunternehmen galt dem Gewerbe. Die 1662 ins Leben gerufene und 1667 in ihrer Einrichtung vollendete Manufacture royale des meubles de la couronne, welche Maler, Tiſchler, Schloſſer, Teppichwirker, Goldſchmiede u. ſ. w. mit ihren Werkſtätten und Zeichenſtuben in ſich vereinigte, gewann unter Lebrun's Leitung bald eine führende Stellung. Erſt nachdem durch die Anweſenheit Bernini's in Paris die Zerfahrenheit im Gebiet der Baukunſt ſich offenbart hatte, ſchritt man zur Gründung der Architektur-Akademie (1671). Dieſe Reihenfolge iſt bezeichnend. Vom merkantilen Gedanken aus mußte man alle beweglichen Werke den feſtſtehenden vorziehen. Die Manufaktur ſchuf Handelswerthe, die Bauakademie nicht.

In den ſtaatlichen Anſtalten für Kunſt und Gewerbe ſtanden ſich um 1680 in Paris zwei Richtungen gegenüber. Einerſeits die Akademie für Bauweſen, deren palladianiſch-klaſſiciſtiſche Anſchauungen von Levau und Manſart ausgingen und von deren Schülern aufrecht erhalten wurden, ſoweit dieſe ſich der ſeit Lebrun's Auftreten herrſchenden Geſchmacksrichtung zu entziehen vermochten; und andererſeits die gewerblichen Unternehmen, deren Schöpfer und geiſtiger Leiter Lebrun war und welche durch ihn mit dem Waſſer eines internationalen Barockſtiles getauft erſchienen.

Dieſe Zweitheilung macht ſich denn auch in der Folgezeit entſchieden geltend. Das Kunſtgewerbe trennte ſich zum erſten Mal von der Architektur und ging ſeinen eigenen Weg, ja es gelang ihm, an der Seite der Malerei die Führung zu übernehmen: es bildete ſich ein Zuſtand in den beiden verwandten Künſten heraus, der dem heutigen auf das Merkwürdigſte entſpricht: die zu flotterer, barocker Bildung geneigte Kleinkunſt lenkt die ſtrenger denkende Architektur nach und nach zu ihren Anſchauungen hinüber, vereinzelt zunächſt die führenden Künſtler an den Akademien, indem ſie die jüngeren Künſtler zum Nachgeben gegen ihre Forderung veranlaßt und gelangt durch die Gunſt der Menge zu einem endlichen Siege, deſſen Mangel an innerer Berechtigung jedoch den Keim des ſchnellen Niederganges zeitigen läßt. Die ſtaatliche Bevorzugung der im Handel wirkſameren gewerblichen Thätigkeit vor der freien künſtleriſchen wirkte zwar zunächſt, wie das ganze Merkantilſyſtem, anregend, trug aber für die Folge weſentlich zum Verfall des geſamten in ſeinem Schaffen überreizten Gewerbes bei.

In der Manufacture royale fingen aber nun durch Lebrun's Einfluß die Ausländer an, die Leitung in den gewerblichen Gebieten an ſich zu reißen. *Anton Frans van der Meulen*, welcher für Pferde, Koſtume

und Schlachten in den Gobelins arbeitete, war ein Belgier; *Jean Baptiste Monnoyer*, welcher Blumen zeichnete, wurde im damals noch belgiſchen Lille geboren und in Holland ausgebildet; *Nicasius Bernaert*, der Thiermaler, geborner Antwerpner, gehört der Schule Snayder's an. Von den Kupferſtechern war *Charles Audran* zwar Pariſer Kind, doch in Rom ausgebildet, *Sébastien Leclerc*, ein Sohn des zur Zeit ſeiner Geburt auch in geiſtiger Beziehung noch ſelbſtändigen oder mehr nach Belgien hinüber neigenden Lothringen. Als Holzbildſchnitzer wirkte der Italiener *Filippo Caffieri*, als Ebeniſt der Römer *Domenico Cucci* und der Deutſche *Andreas Carl Buhl*. Die Moſaikwerke ſchufen die Florentiner *Oratio* und *Fernando Megliorini*, *Branchi* und *Gochetti*. Die Teppichwirker waren mitſamt ihrem Meiſter *Jean Jans* aus den Niederlanden einge-

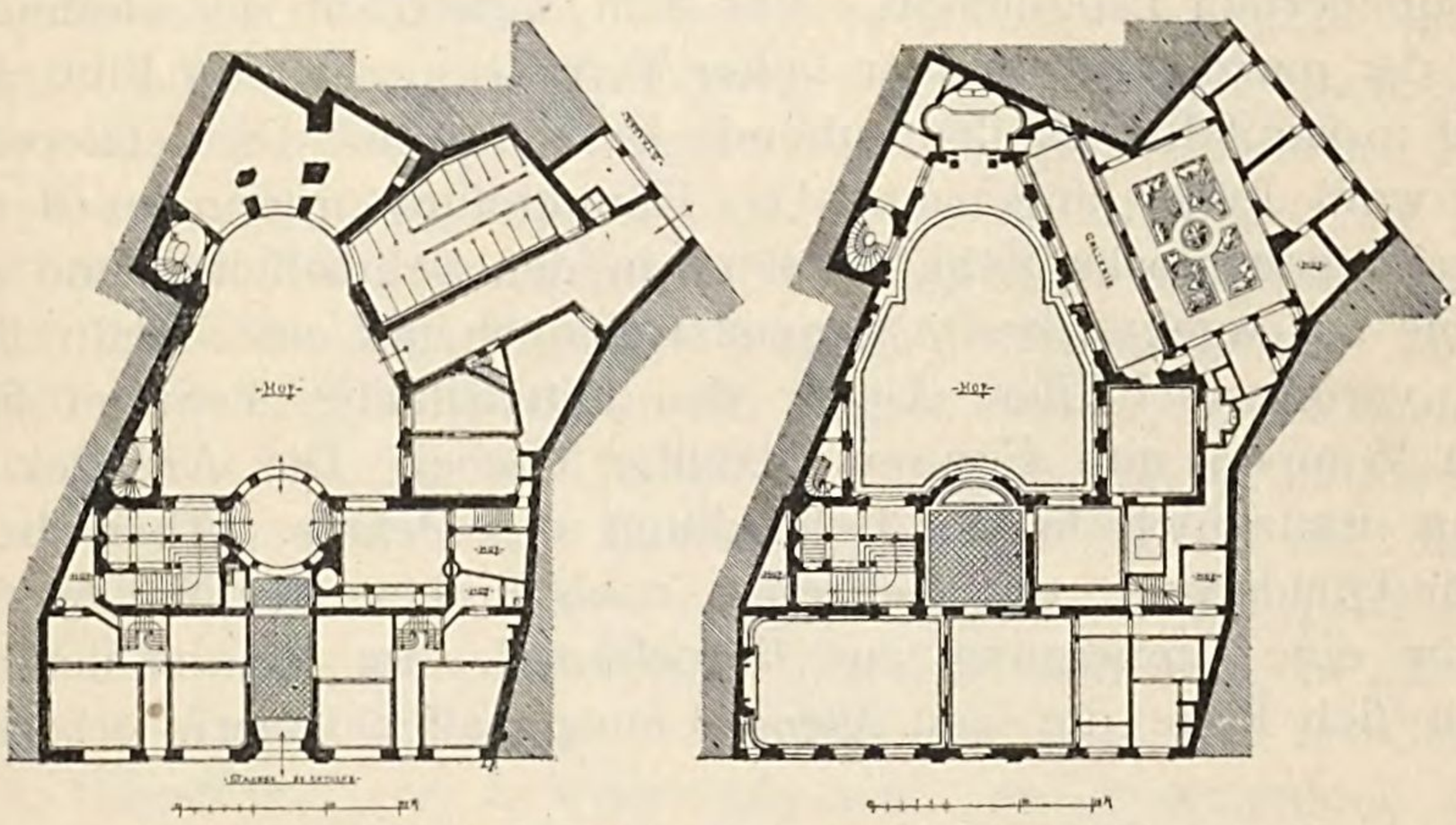


Fig. 41 und 42. Hôtel de Beauvais zu Paris. Grundriss des Erd- und des Hauptgeſchoſſes.

wandert und faſt nur in der Bildhauerei war durch *Tuby*, *Coysevox* und *Prou*, ſowie in der verwandten Goldſchmiederei durch *Alexis Loir* und *Dutel*, ſowie durch den von London eingewanderten, aber wohl zweifellos franzöſiſchen *Claude de Villers* und ſeine Söhne die nationale Eigenart die vorwiegende. Dieſe Bevorzugung von Angehörigen der barock ſchaffenden Länder in der von Lebrun ſelbſtherrlich geleiteten Anſtalt verdient ſcharfe Betonung gegenüber der rein franzöſiſchen Richtung in der Architektur, in welcher nicht ein Ausländer zu bleibendem Einfluß gelangte.

Aber nicht nur dieſe direkt unter Lebrun's Einfluß ſtehenden Künſtler und Kunſthandwerker folgten der barockeren Richtung. Weit größer iſt die Bedeutung der in jener Zeit wieder mit dem Eifer und dem Erfolge ihrer Vorgänger im 16. Jahrhundert arbeitenden Kleinmeiſter des Kupferſtiches.

Unter dieſen iſt einer der erſten und wichtigſten *Antoine Lepautre* (geb. zu Paris 1621, † daſelbſt 1682).[1]) Er war Hofarchitekt des Herzogs Philipp I. von Orleans. Dieſer kaufte 1658 das Landhaus des Finanzkontroleurs Hervard in St. Cloud und ließ daraus in der Folgezeit durch ſeinen Baumeiſter das ſpäter infolge großer Erweiterungen, ſeiner herrlichen Lage auf einer Höhe über der Seine und ſeiner hiſtoriſchen Bedeutung ſo berühmte, 1870 durch franzöſiſche Granaten vom Mont Valérien aus zerſtörte Schloß bauen. Der Kern der urſprünglichen Anlage ſcheint der gegen die Seine zu gelegene zweigeſchoſſige Flügel geweſen zu ſein. Die Architektur, der Namenszug und das Wappen des Bauherrn laſſen über das Alter desſelben keinen Zweifel. Es iſt ein rechtwinklicher, geſtreckter Bau mit durchweg gequadertem Erdgeſchoß. Vor dem Mittelriſalit der Hofſeite, ſowie an der ganzen Front über hoher Terraſſe gegen den Fluß ziehen ſich auf toskaniſchen Säulen ruhende Balkone hin. Die letzteren ſind jedoch wohl ſpäter angebaut. Das Hauptgeſims tragen an der Hoffront gekuppelte toskaniſche Pilaſter, an den Schmalſeiten und gegen die Seine zu dagegen breite gequaderte, doch mit einer Blattreihe als Kapitäl verſehene Pfeiler. Ueber den Mittelriſaliten befindet ſich je ein mit Wappen und Figuren gefüllter Giebel. Die Architektur iſt durchaus franzöſiſch in der Behandlung des Details. Aber die Vorliebe für Quaderung, das Beſtreben nach Einheit der Maſſen ſpricht doch für eine Hinneigung zur Barockkunſt. Im Innern der Ruine ſcheinen ſich Reſte der von *Mignard* ausgemalten Galerie erhalten zu haben.

Auch ein zweites Schloß Lepautre's aus der Umgegend von Paris, St. Ouen bei St. Denis, zeigt die gleichmäßige Quaderung durch beide Geſchoſſe, dabei eine ſtärkere Abtheilung im Eck- und Mittelpavillons und nur im Obergeſchoß des letzteren eine Pilaſterordnung.

Ferner ſei genannt der Umbau des Hôtel de Fontenay-Mareuil (zuletzt Adminiſtration der Caisse d'Epargne, rue Coq-Heron, unlängſt theilweiſe abgebrochen). Auf unregelmäßigem Grundſtücke wurde mit Geſchick der Forderung nach Symmetrie und nach Anordnung der Haupträume um Höfe Genüge gethan und die Architektur der letzteren in monumentaler Weiſe gelöſt: im Erdgeſchoß Pfeilerarkaden, darüber eine joniſche Ordnung, das Halbgeſchoß durch Karyathiden gegliedert, Alles in einfachen und geſunden Formen und Verhältniſſen. Schließlich als das intereſſanteſte Werk des Meiſters ſei das obgleich ſeines

---

[1]) Antoine Lepautre, Oeuvres d'architecture, Paris 1652; mit Erklärungen von Davillier.

herrſchaftlichen Weſens entkleidete, doch wohlerhaltene Hôtel de Beauvais (rue François Miron 72), genannt (Fig. 41 und 42). Es iſt ein vornehmes Gebäude, hat jedoch vier Läden an der Straßenfront, zwiſchen dieſen in der Achſe eine Einfahrt, welche ſich an ihrem Ende zu einem ebenſo maleriſchen als eigenartigen, kreisförmigen, von Säulen umrahmten Vorhaus erweitert. Die Benutzung des ſehr winklichen Grundſtückes iſt eine außerordentlich geiſtvolle, ohne jede Gewaltſamkeit, mit Fleiß und feinem Verſtändniß und moderner Raumſparſamkeit durchgeführte. Die ſtattliche, über vier korinthiſchen Marmorſäulen ſich aufbauende Treppe zur Linken des Vorhauſes, die Ausſtattung derſelben mit reichem, vollſaftigen, meiſt figürlichen Ornament zeigen den Meiſter in ſeinem, in zahlreichen Kupferſtichen erkennbaren Gebiete. Der nach hinten ſich verengende, im Halbkreis geſchloſſene Hof, die Einfügung einer Durchfahrt nach der rue de Jouy, die Ausnützung des letzten Winkels ſind techniſche Meiſterwerke, die um ſo mehr erfreuen, da ſie bisher ohne Vorbild in der Baukunſt waren. Trotz der Grundrißſchwierigkeiten ermöglichte Lepautre im erſten Stock die Anlagen eines ſtattlichen Eintrittszimmers über der Säulenhalle des Erdgeſchoſſes, an der Façade diejenige eines Saales und des großen Bettzimmers, am Hof eines großen Kabinets und einer ausgedehnten Galerie mit breiter Gartenterraſſe und endlich einer Kapelle, mithin aller Erforderniſſe eines vornehmen Hôtels. Ja er fand noch die Möglichkeit, ausreichende Räume für die Bewirthung in zweckentſprechender Weiſe zu ſchaffen. Beachtenswerth iſt die im Grundriß konkave Hausthüre, von welcher Daly eine genaue Aufnahme wiedergiebt. Die Façadenarchitektur iſt wieder ſchlicht. Nur das Mittelriſalit tritt und zwar abermals durch eine alle drei Geſchoſſe umfaſſende Quaderung hervor, ſelbſt der Balkon iſt ausſchließlich durch dieſe gegliedert. Sonſt iſt die Detaillirung derb. Nahe verwandt, jedoch etwas feiner gegliedert iſt das Haus rue François Miron 82.

Von kirchlichen Bauten Lepautre's iſt wenig bekannt, außer daß er die Kirche des 1626 geſtifteten, durch die Janſeniſtiſchen Streitigkeiten berühmten Nonnenkloſters Port royal (jetzt Entbindungshaus) ſchuf, welches bekanntlich als ketzeriſch 1709 zerſtört wurde. Es war dieſelbe eine ſchlichte Centralanlage mit mittlerer Kuppel, drei kurzen Kreuzflügeln und einem halbkreisförmigen Chor. An der Rechten befand ſich, wie an der Sorbonne, ein Säulenportikus joniſcher Ordnung, über deſſen Geſims Statuen errichtet waren, während in der Achſe der durch Gitterwerk getrennte niedrige Nonnenchor in Saalform ſich anſchloß. Im Aeußeren kommt die Kuppel nicht zur Erſcheinung. Das Innere iſt in üblicher Weiſe nicht eben geſchmackvoll ausgebildet.

Welches aber die eigentlichen künſtleriſchen Ziele Lepautre's waren, ergiebt ſich aus ſeinen Idealentwürfen, in denen er eine Fülle bombaſtiſcher Formen, eine ſchwere, wuchtige Architektur vorführt, welche in ihren Grundzügen bald an Palladio, bald an Debroſſe erinnert, immer aber beiden eine barocke Ueberfülle der Motive hinzufügt. Da ſind an dem Thor eines dem Luxembourg nachgebildeten, doch viel maſſigeren Schloſſes weibliche Doppelkaryathiden von erſtaunlicher Größe, vor einer im Sinne Palladio's gedachten Villa Atlanten von faſt 7 Meter Höhe angebracht. Es fehlen nicht mächtige Freitreppen und Kuppeln mit ſeitlichem Oberlicht, große Arkaden, weite Vorhallen. Man merkt den meiſten Entwürfen den Mangel der heilſamen Beſchränkung durch einen die wirklichen Verhältniſſe berückſichtigenden Bauherrn an, denn der Meiſter verſchwendet in Prachträumen, großen Durchblicken über geradlinigen Treppen, in Feſtſälen den größten Theil der bebauten Fläche auf Koſten der verwendbaren Gelaſſe. Förderſam für die folgende Zeit iſt nur das dem Palladio entlehnte Beſtreben, die Räume reicher zu gruppiren, Niſchen, Säulenſtellungen, Kreisformen zu verwenden, die Zimmer nicht neben einander, ſondern ineinander zu fügen, die Formen der Außenarchitektur in das Innere zu verpflanzen, wechſelnde Wirkungen, reizvolle Raumverbindungen zu ſchaffen. Dieſe maleriſche Seite auch in der Innen-Architektur betont zu haben iſt aber unzweifelhaft ein Verdienſt des Künſtlers.

Neben Antoine wirkte ſein ungleich berühmterer Bruder *Jean Lepautre* (geb. zu Paris 1617, † 1682)[1]), deſſen auf 14—15,000 Blatt geſchätzte Sammlung von radirten Muſterblättern für das Kunſtgewerbe als eine Fundgrube gut verarbeiteter Gedanken nie ganz aus den Werkſtätten verſchwunden iſt. Architektoniſche Ausführungen ſcheint er nicht geleitet zu haben. Nur das Hôtel de la Seiglière de Boisfrance (rue St. Auguſtin) zu Paris wird ihm zugeſchrieben, eine etwas ärmliche Anlage, welche zwar durch Eck- und Mittelpavillon lothrecht, durch eintönige Fugenlinien wagrecht im Sinne der Arbeiten des Bruders gegliedert wird, aber nur geringe Theilnahme zu erwecken vermag. Um ſo bedeutender iſt ſein Einfluß in dekorativer Beziehung. Der Werth der ungeheuren Menge ſeiner Blätter iſt freilich ein ſehr verſchiedener. Seine künſtleriſche Entwickelungszeit fällt in die Blütheperiode Lebrun's, nach deſſen Entwürfen er vielfach arbeitete und mit deſſen Geiſt er ſich erfüllte. Zwar ſcheute er ſich wenig, auch aus Italien Anregungen und Ideen zu entlehnen, doch giebt er

---

[1]) Vergl. über ihn und die übrigen Ornamentiſten: D. Guilmard, Les mâitres Ornamentistes. Paris 1880.

ſie ſtets in einer ſeiner eigenen Kunſtart völlig anbequemten Form. Auch er befleißigt ſich einer Art Klaſſicismus, vermeidet das eigentlich barocke Element, gliedert die Maſſen womöglich in geometriſch umzeichneten, oft ſogar etwas nüchternen Grundformen, hält ſich fern von dem in Italien üblichen weichen, teigartigen Ornament, ja vermeidet ſogar die naturaliſtiſchen Ausſchreitungen ſeines Lehrmeiſters. Aber er iſt in ſeinen Ornamenten „à la moderne“ trotz der Vorliebe für Akanthus, trotzdem er die überreiche Schönheitslinie der damaligen Italiener mit jener der Hochrenaiſſance vertauſchte, trotz ſeiner Vorliebe für gerade Linien nicht minder befangen im barocken Schwulſt als ſeine ſüdlichen Zeitgenoſſen, nur äußert ſich derſelbe in anderer, etwas mehr gebändigter Form. Das Ornament füllt den Rahmen auch hier faſt bis zum Ueberquellen, der Akanthus Vouet's erhält eine noch reichere Blattentfaltung, die Zahl naturaliſtiſcher Thiere und Menſchen, welche in allerhand Beſchäftigung das Rankenwerk durchdringen, wächſt mehr und mehr. Die perſpektiviſch architektoniſchen Unteranſichten an den bezeichnender Weiſe „à la romain“ genannten Decken, den ganzen Aufwand an dekorativen Säulen, Verdachungen, Karyathiden etc. entlehnt er fleißig aus dem Süden und giebt oft

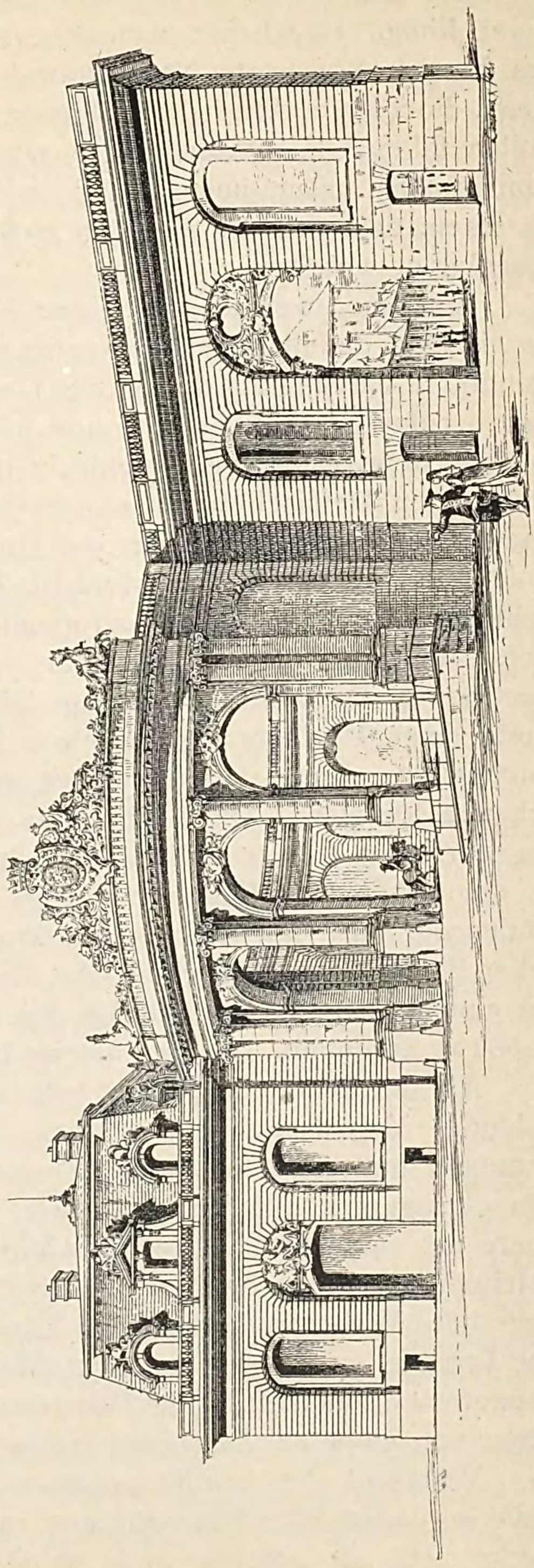


Fig. 43. Schloss Chantilly. Stallung.

nur eine neue, gerad- oder kreislinige Abtheilung der Maſſen als das Seine hinzu. Es ſcheint, als wenn er zuerſt den „Grotesques“, welche ins Barock überſetzte Nachbildungen der durch Rafael, Pierin del Vaga, Poccetti u. A. wieder aufgenommenen antiken Schmuckweiſe darſtellen ſollen, die „Mauresques“ gegenüber geſtellt habe, die von den Linienſpielen islamitiſcher Kunſt in nicht minder entſchiedener Weiſe zu einem dem Stil der Zeit ſich trefflich anbequemenden Rankenwerk umgebildet wurden.

Ein Bau, welcher in ſeinen Formen der Kunſt Lepautre's entſpricht und dieſelben mit hervorragendem, architektoniſchen Reiz verwendet, iſt die Stallung des Schloſſes Chantilly (ſeit 1701) (Fig. 43). Der berühmte Landſitz der Condé ſelbſt iſt älter. Nach und nach hatte ſich in dem fürſtlichen Geſchlecht eine wahre Jagdtollheit entwickelt. War ſchon Heinrich Julius von Bourbon zuletzt dazu gekommen, in ſeiner Geiſtesverwirrung wie ein Hund zu bellen, ſo mußte ſich ſein Enkel, der Pferdeliebhaber Ludwig Heinrich bei den mächtigen, den Schloßbau an Umfang übertreffenden Anlagen für Jagdpferde und Meute das Witzwort gefallen laſſen, er baue im Glauben an die Seelenwanderung. Das Mittel der Anlage bildet eine Kuppel, an welche ſich je durch einen Pavillon abgeſchloſſene Flügel mit Stallung für 176 Pferde anſchließen. Einer derſelben ſtößt an den runden, von Arkaden umgebenen Reitplatz. Die Architektur zeigt durchweg gequaderte Rundbogenarkaden, in deren Blende Stichbogenfenſter eingeſtellt ſind. Nur an dem Thor zum Reitplatz ſteigert ſich dieſelbe durch eine joniſche Säulenordnung, eine reiche Bekrönung mit Wappen und Thieren in voller Plaſtik und dergleichen. An dieſen Theilen jedoch iſt auch im Detail eine ſpätere Hand, diejenige des um 1720 in Chantilly thätigen *Jean Aubert* zu erkennen. Der Bau ſcheint bis 1735 ſich hingezogen zu haben.

Als der Baumeiſter des ſchon von *Philibert Delorme* begonnenen Schloſſes Meudon, von welchem der Krieg 1870—71 freilich nur Trümmer hinterließ, wird 1697 *Trosne* genannt. Das untere Schloß iſt von geringem künſtleriſchen Belang, um ſo zierlicher wurde jedoch das obere um einen edel gegliederten Mittelbau gruppirt, der ſich im Hauptgeſchoſſe als ovaler Saal zu erkennen giebt und einſtöckige Flügel zur Seite hat. Während an einzelnen Theilen, namentlich an der Dekoration der Terraſſe, an welche der ganze Bau ſich lehnt, die derberen Motive Lepautre's erſcheinen, iſt die Durchbildung der einzelnen Façadenmotive ſchon von einer an *Lassurance* erinnernden Feinheit und Koketterie.

Während der bereits genannte *Jean Marot* anſcheinend vorzugsweiſe in theoretiſcher Beſchäftigung, mit dem Stiche der Baukunſt diente, nimmt ſein als Stecher nicht minder bekannter Sohn *Daniel Marot*

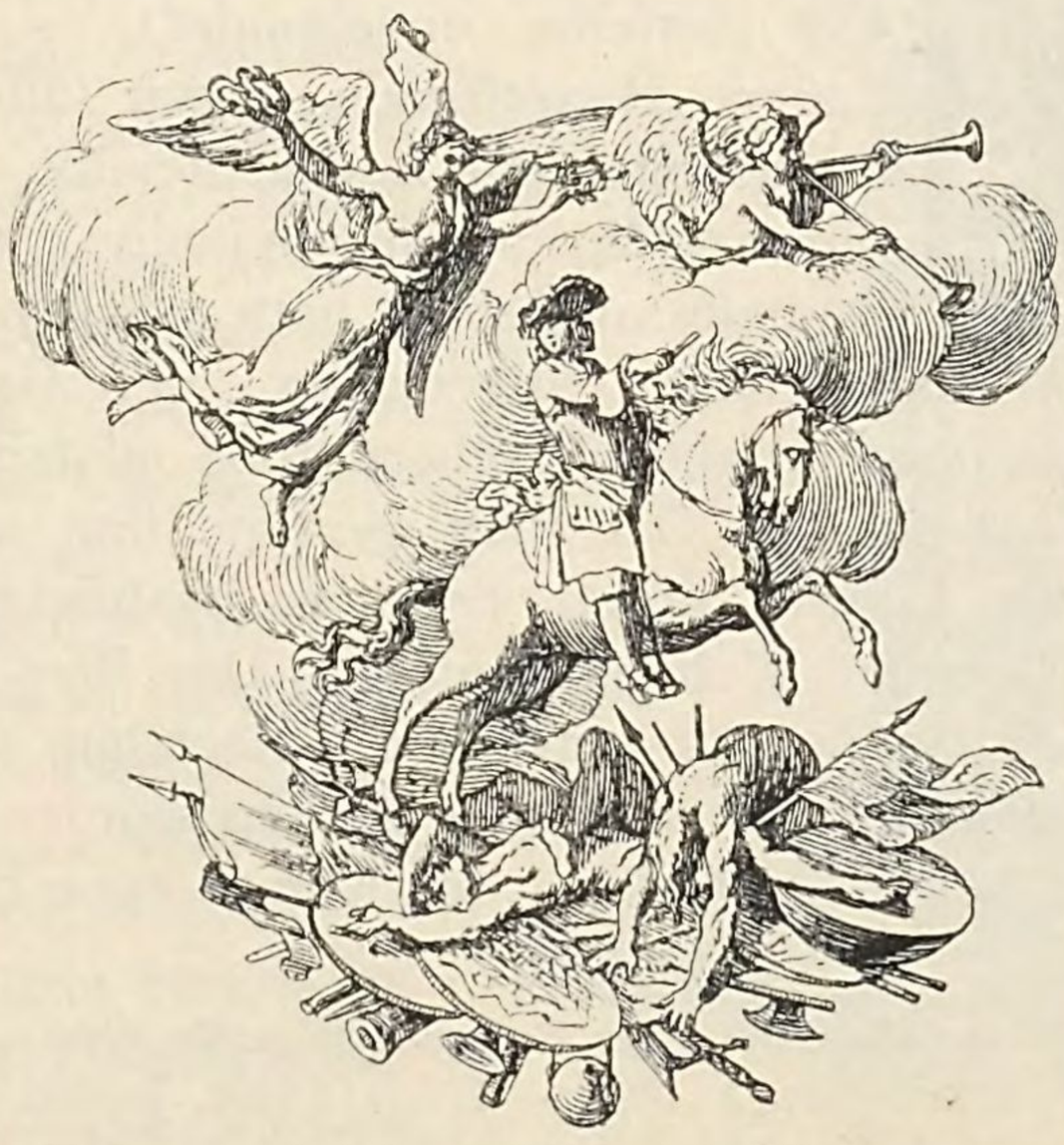
(geb. zu Paris 1650, † 1712) in der praktiſchen Architektur einen gewiſſen Rang ein. Es iſt freilich ſchwer zu entſcheiden, wer von beiden an einigen älteren in Paris ausgeführten Bauwerken vorwiegend betheiligt war. Doch ſcheint bei dieſen, als ſei es der Vater geweſen. Eines derſelben iſt das auf engem Terrain erbaute Hôtel Mortemart (rue St. Guillaume 14), welches der Vater der Montespan ſich erbauen ließ. Die Gartenfaçade mit ihren die beiden unteren Geſchoſſe zuſammenfaſſenden joniſchen und den darüber den Giebel tragenden korinthiſchen Pilaſtern, die Anlage von Haus und Hofe entſprechen ganz Levau's Vorbildern. Der Grundriß, in welchem der Baumeiſter ſich nicht ſcheute, beiſpielsweiſe unter die eigentlichen Wohnzimmer im Erdgeſchoß den Pferdeſtall anzubringen hat etwas Gezwungenes. Jedoch gelang es im Haupttrakt die erforderlichen Feſträume mit anerkennbarem Geſchick anzuordnen. Breiter ergeht ſich Marot in dem Plane zu einem großen Kaufhauſe für einen Herrn de Monceaux, deſſen Grundriß ſeine Kunſt mit den Räumen ordnend zu ſchalten im beſten Licht zeigt. Das Hôtel Puſſort (erbaut kurz vor 1685, ſpäter de Noailles, jetzt umgebaut als Jameshôtel, rue St. Honoré) dagegen gehört wohl in der Ausführung ſchon ganz dem jüngeren Meiſter an, obgleich der ältere den Entwurf geliefert zu haben ſcheint. Hier zeigt namentlich die fleißig ausgebildete Gartenfaçade reichere und anmuthige Schmuckentfaltung: Im gequaderten Erdgeſchoß, über den rechtwinkligen Fenſtern befindet ſich eine mit einer Muſchel ausgelegte niſchenartige Wölbung, im oberen Stock ſind Statuen vor den Fenſterſchäften, ein reiches Triglyphengeſims, Ortſteine an den Ecken der drei Pavillons angebracht, deren mittelſter ſich am höchſten erhob. Doch wurde das Gebäude, welches mir nur aus einem Stich bekannt iſt und vielleicht nur Projekt blieb, bald durch *Lassurance* umgeändert. Als hervorragende Leiſtung gilt das Hôtel Jobach (rue neuve St. Merry). Das großartige, mit Treppenanlage, Terraſſen, Fontainen etc. geſchmückte Baſſin im Park von Schloß St. Cloud mit ſeinen gequaderten toskaniſchen Pilaſtern, ſeinen Niſchen und geſchwungenen Linien verdient Erwähnung, dagegen lehnt ſich die Façade zur Kirche der Feuillantinerinnen (gegen 1680, jetzt rue des Feuillantines) eng an diejenige des benachbarten Val de Grace an und kann eine ſelbſtändige Antheilnahme nicht erwecken, obgleich ſie in Verhältniſſen und Aufbau ein tüchtiges und wohlgebildetes Werk iſt.

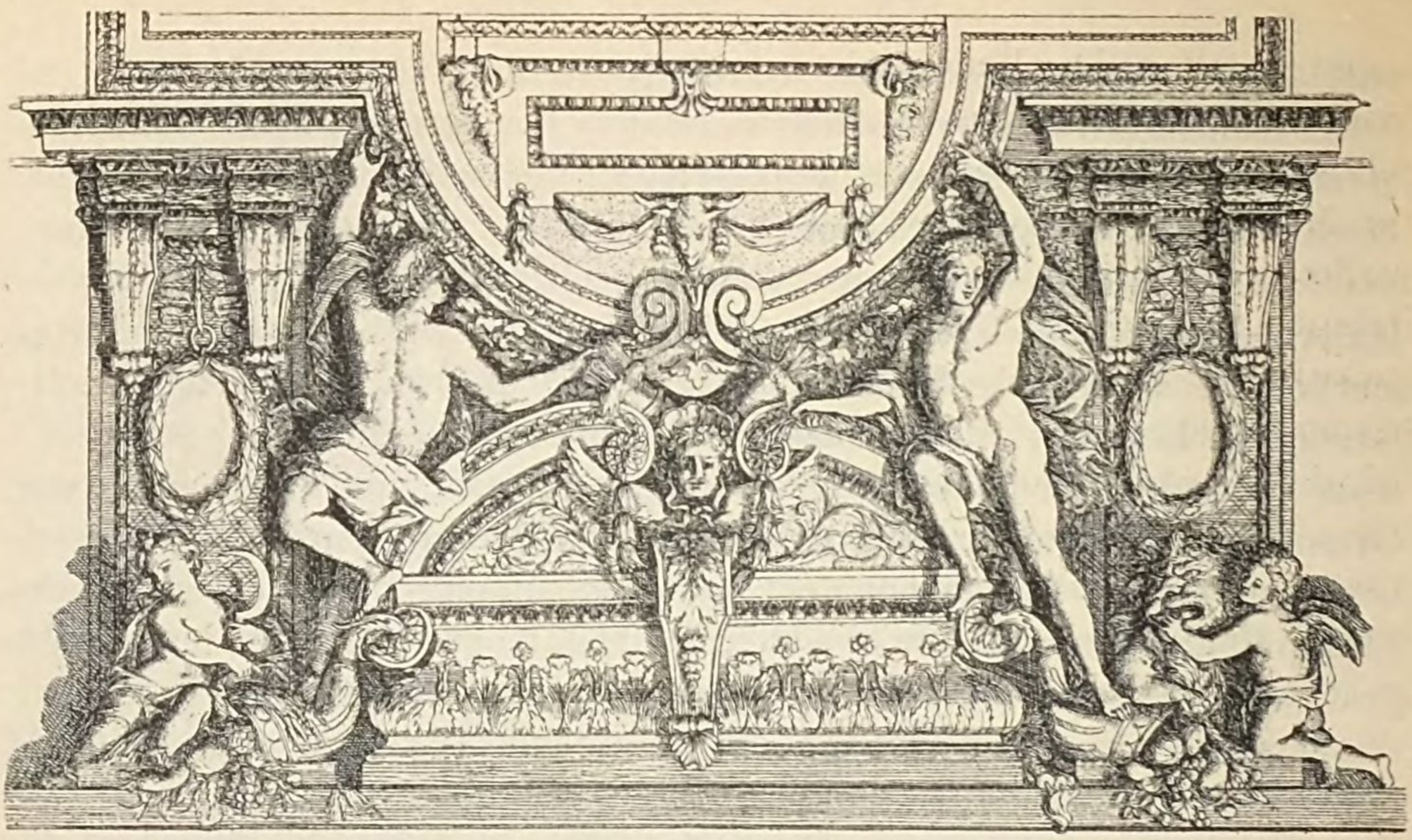
An anderem Orte werden wir der Thätigkeit Daniel Marot's weiter zu gedenken haben, welche ſchon an den vorhergenannten Bauten eine ſtarke Hinneigung zu Manſart zeigt und faſt ganz deſſen Formenſprache aufgenommen hatte.

An künſtleriſcher Feinheit als Ornamentiſt allen dieſen weit überlegen, ein Geiſt von eigenem Reiz, welcher mehr als irgend ein anderer den Zeitgeſchmack innerhalb ſeines Gebietes beherrſchte, war *Jean Berain* d. ä. (geb. zu S. Mihiel 1638, † zu Paris 1711). Leider wiſſen wir über das Leben dieſes ausgezeichneten Meiſters nur ſehr weniges. Er war Lothringer von Geburt. Wir ſahen ſchon wiederholt, daß in dem damals noch ſelbſtändigen Herzogthume eine von der Pariſer abweichende Kunſtauffaſſung herrſchte. Das Land, urſprünglich deutſch, war namentlich durch die glänzende Regierung des mit dem franzöſiſchen Königshauſe verwandten Herzog Karl III. mehr und mehr dem weſtlichen Einfluß erſchloſſen worden und während des 30jährigen Krieges demſelben faſt ganz anheimgefallen, obgleich Herzog Karl IV. (1624—1675) noch einmal verſucht hatte, ſich den Umarmungen Frankreichs als Verbündeter des Kaiſers zu entziehen. Doch hielten Ludwig XIII. und Mazarin das Land (1632—1659) beſetzt. Karl mußte nach Deutſchland flüchten, Nanzig verlor ſeine geiſtige Bedeutung als Hauptſtadt eines reichen Landes. Aber der Geiſt des Volksſtammes ließ ſich nicht alsbald unterdrücken. Aehnlich wie in Belgien trotz des Ueberwiegens der franzöſiſchen Sprache ein eigenartiges Kunſt- und Geiſtesleben fortblühte, ſo ſcheint auch das bisher von der wiſſenſchaftlichen Forſchung wenig beachtete Lothringen nicht ſo ganz abhängig von Frankreich geweſen zu ſein, wie man heute in Paris glaubt oder glauben machen will. Die Reihenfolge von dem trotz ſeines römiſchen Aufenthaltes faſt holländiſch ſelbſtändig empfindenden, ganz von nordiſcher Auffaſſung ſeiner künſtleriſchen Aufgabe durchdrungenen, ſelbſt dem Könige Ludwig XIII. gegenüber ſich als Lothringer bekennenden *Jacques Callot* (1592—1635) zu dem in gleicher Umgebung aufgewachſenen *Claude Lorrain,* welcher einen dem Norden nicht minder eigenthümlichen Naturſinn, und bei dem Niedergang ſeines Vaterlandes eine ſchier weltbürgerliche Bildung beſaß, beweiſt das Vorhandenſein einer geſonderten, vom Norden faſt mehr wie vom Weſten beeinflußten Kunſtrichtung. Wie kräftig dieſelbe zum italieniſchen Barock hinüberleitete, beweiſen die Stiche des *Stefano della Bella* (geb. zu Florenz 1610, † daſelbſt 1664), eines Schülers des Callot, welcher auch während ſeines Aufenthaltes in Paris (1640—1650) ſich als ein vom flandriſchen Barock nicht unberührter Künſtler erwies, ferner des *Sébastien Leclerc* (geb. zu Metz 1637, † zu Paris 1714), deſſen erſte, in Augsburg erſchienenen Arbeiten zwiſchen dem deutſchen und dem Stile Callot's ſchwanken, oder des *Nicolas Langlois.* Dieſer Richtung gehört auch Berain an. Seine zahlreichen Werke, zumeiſt Füllungsornamente nach Art der italieniſchen Grotesken, ſind antik im Geiſte Pouſſin's und Claude's, aber

auch eines *Stefanus de Laulne* und *Marc Geerarts,* alſo von Meiſtern, die ſchon früh die Grotesken Italiens nach dem Norden verpflanzt hatten. Es iſt eine Antike, die an den Vorbilden der Spätrenaiſſance erlernt war. *Poccetti* hatte den größten Einfluß auf dieſelbe. Ihm eifert Berain nach, in Grazie, im leichten Aufbau, in zierlicher Raumvertheilung der antiken Malerei Ebenbürtiges zu ſchaffen. Dabei iſt er friſch in der Erfindung, zierlich in der Zeichnung und fällt nur ab und zu in den ſchwereren Barockton Lebrun's, deſſen mattere und bunte Farbengebung auch theilweiſe auf den Ornamentiſten überging. Dieſer ließ ſich auch vom Orient beeinfluſſen, die Mauresken, die Einfügung Gerader in das reichlich verwendete Linienornament, und die immer beliebter werdenden Stoffgehänge (Lambrequins), welche wohl auch orientaliſchen Urſprunges ſind, beweiſen, daß fremde Anregungen willig aufgenommen wurden. Am meiſten nähert ſich Berain dem deutſchen Barock in ſeinen Möbelentwürfen, in welchen er eine ſchwere, wuchtige Pracht liebt.

Es kann nicht meine Aufgabe ſein, die Ornamentiſten, deren Frankreich zu jener Zeit ja eine reiche Fülle beſaß, einzeln hier zu kennzeichnen. Es galt nur feſtzuſtellen, daß die Schule Lebrun's im Allgemeinen mehr von außen entlehnte barocke Neigung beſaß wie die rein franzöſiſchen der Antike gänzlich zugeneigten Meiſter der Baukunſt. Dieſer Kampf der Richtungen ſollte in noch deutlicherer Form zum Ausdruck kommen und zwar an der größten Monumentalaufgabe jener Zeit, dem Ausbau des Louvre.





III. KAPITEL.

Die Louvre-Façade und die Bauakademie.

evau und Dorbay hatten den Hof des Louvre rings mit Flügeln umſchloſſen, aber noch immer war derſelbe unvollendet; es fehlte noch die äußere Hauptfaçade gegen Oſten. Ohne Zweifel beabſichtigte Levau dieſelbe in gleicher Weiſe durchzuführen wie diejenige, welche er an der Südſeite aufgebaut hatte. Schon wurden die noch im Wege ſtehenden Gebäude abgetragen, der Grund zur Façade gelegt, als der neue Miniſter Colbert 1664 plötzlich die Arbeiten zu unterbrechen befahl. [1]) Der Plan genügte ihm und ſeinem künſtleriſchen Beirathe Lebrun nicht, denn er beabſichtigte den Louvre zum ſchönſten Bau der Welt zu machen. Der Plan Levau's erſchien ihm in veraltetem Geſchmack entworfen. Nachdem derſelbe öffentlich ausgeſtellt und andere Architekten aufgefordert worden waren, denſelben zu begutachten, beſtimmte Colbert den König, neue Entwürfe ſich vor-

---

[1]) Ich benützte zur Darſtellung der Ereigniſſe folgende Werke: René Manard, Le Bernin en France, in L'Art. Band I. 1875. -- L. Lalanne, Journal de voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou. Gazette des beaux arts, 1877 ff. — Paul Lacroix, XVIIme. siecle, Paris 1882.

legen zu laſſen. Der bedeutendſte Baukünſtler Frankreichs war zweifellos *François Mansart*, damals ein Mann von 67 Jahren. Colbert wollte aus Furcht, daß die mißliebigen Aenderungen von Maiſons-Lafitte ſich wiederholen könnten, den Künſtler verpflichten, daß er nach dem von ihm vorgelegten Plane auch die Louvre-Façade unverändert ausführe. Hieran ſcheiterte die Uebertragung des Baues an den Meiſter, der ſeine Freiheit, im Augenblick des Entſtehens an der Architektur zu modeln, nicht aufgeben wollte. Uns blieb nicht einmal der Entwurf erhalten. Er hat gewiß die Summe von Manſart's Können bezeichnet. Denn hier war dem Meiſter die größte Aufgabe geſtellt und der höchſte Prachtausdruck von ihm gefordert. Die Grundrißgeſtaltung mußte zur Nebenſache werden. Es handelte ſich weniger darum, ein Schloß, als eine Schloßfaçade zu ſchaffen. Es wäre deshalb höchſt lehrreich, die völlig freie Schöpfung des Meiſters mit ſeinen früheren Werken und mit Levau's Louvreentwurfe zu vergleichen.

Aber auch andere Architekten betheiligen ſich an dem Wettbetriebe um die wichtige künſtleriſche Aufgabe. So lieferte *Lemercier* einen mit der von ihm geſchaffenen Weſtfaçade des Louvre übereinſtimmenden Plan (Fig. 44). Es iſt der eines ächt franzöſiſchen Schloſſes. Der Bau wird flankirt

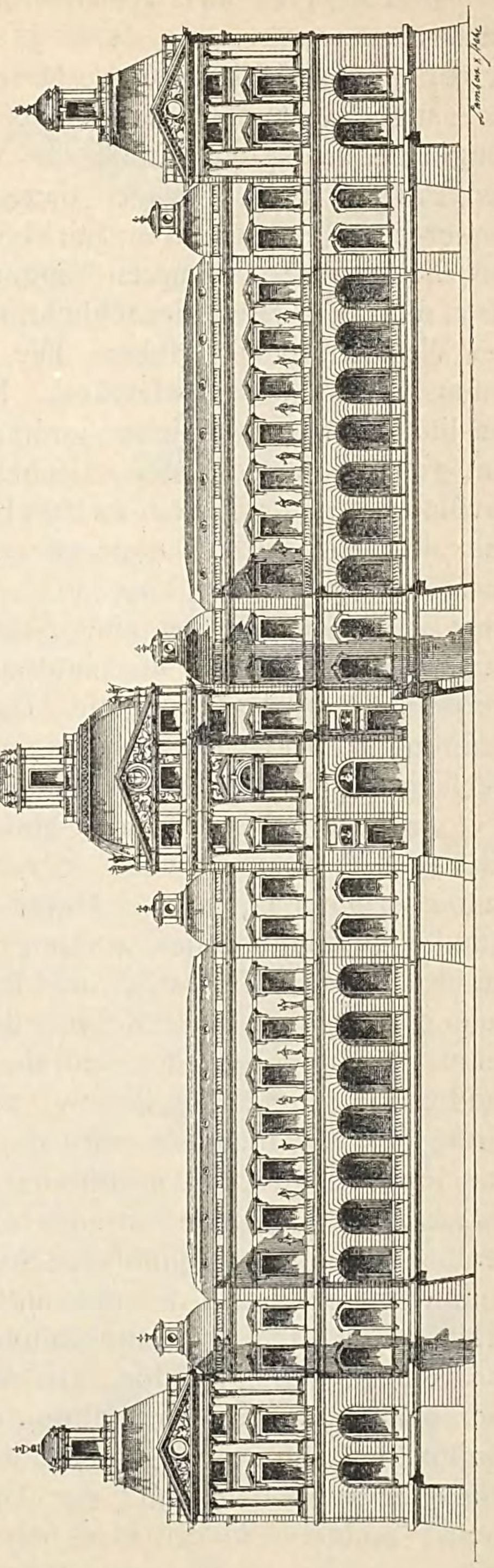


Fig. 44. Louvre zu Paris. Entwurf Lemercier's für die Hauptfaçade.

von je einem in zwei Abſätzen vorſpringenden Eckpavillon, welcher nach altnationaler Sitte durch je zwei Fenſter getheilt wird, ebenſo iſt zur Seite des dreiachſigen Mittelpavillons je ein zweiachſiger Flügelbau angeordnet. Das Erdgeſchoß iſt durchweg bis auf jene beiden Flügel gequadert, als eine Reihe von Arkaden gebildet. Dieſe ſind an den Pavillons blind, tragen dagegen in den Rücklagen einen Balkon. In denſelben erſcheinen im Stichbogen geſchloſſene Fenſter. Das Hauptthor hat je einen kleineren Eingang zur Seite. Das obere Geſchoß iſt glatt, die Fenſter ſind hier ſchlicht, mit einfachen Gewänden und geradlinigen Verdachungen verſehen. Die Wandfläche wird bekrönt von Hauptgeſims, Attika und Manſartdach. Nur die Pavillons überragen dieſe Geſimslinie mit ihrer ſtattlichen joniſchen Halbſäulenordnung, ihrem oberen Halbgeſchoß, ihren breiten Giebeln und ſteilen Dächern. Ja im Mittelpavillon iſt ſogar noch ein zweites Halbgeſchoß in der hohen Attika unter dem domartigen Dach angeordnet. Kleine Kuppeln erheben ſich über den Flügelbauten. Es ringt in der Façade das Streben nach monumentaler Einfachheit mit den alten Neigungen für maleriſches Schaffen. Das letztere äußert ſich in den zahlreichen Riſaliten, dem Vorbau des Balkons, der bewegten Dachlinie. Dagegen iſt der Mangel durchgehender Ordnungen, das Auftreten ruhiger Mauerflächen ein neuer Beweis für die Neigung Lemercier's, ſich dem italieniſchen Palaſtbau zu nähern.

Am ſtrengſten im Sinne Manſart's geſchult, zeigt ſich *Jean Marot* (Fig. 45). Er verharrt völlig in der nationalen Pavillonanlage. Je zwei ſtaatliche Bauten mit zwei Haupt- und einem Zwiſchengeſchoß, ſowie geradlinigem Manſartdach an den Ecken, ein noch bedeutenderes Riſalit mit drei großen Geſchoſſen und kuppelartiger Abdeckung in der Mitte, welches ſich im Halbkreiſe vor die Façade legt und von kleinen ſeitlichen Anbauten begleitet wird, theilen die Façade; ebenſolche Anbauten gliedern in der Achſe die nur zweigeſchoſſigen Rücklagen. Die Belebung der Wandflächen wird durch zwei Ordnungen bewirkt, durch eine joniſche und eine korinthiſche, mit gekuppelten Halbſäulen an den Eckpavillons, einfachen in den Rücklagen und am Kuppelbau. Die Fenſter ſind im Erdgeſchoß im Stichbogen im oberen mit geraden Verdachungen gebildet. An den mittleren Vorlagen treten an ihre Stelle Arkaden und Niſchen. Eine Baluſtrade mit Statuen und Vaſen zieht ſich über dem ganzen Bau hin. Bei der nunmehr hervortretenden Neigung nach prunkender Maſſenentfaltung dürfte Marot's Plan am wenigſten dem königlichen Bauherrn genügt haben. Er hat etwas von der bürgerlichen Gedrungenheit und der Unfreiheit der älteren Paläſte Frankreichs. Sichtlich widerſtritt es dem Künſtler, Verhältniſſe zur Schau zu ſtellen, welche im Bauwerk ſelbſt nicht vorhanden ſind. Es war die

ernſte Schule der franzöſiſchen Hochrenaiſſance, welche ſeinen Geiſt noch umfangen hielt, ihn verhinderte, in die rein dekorative Art hinüberzugreifen, welche in den großen Ordnungen Lemercier's ſich ſchon geltend zu machen beginnt. Wer an den Werken des italieniſchen Barock ſich begeiſtert hatte, mußte dieſe Schüchternheit belächeln, wem die rein künſtleriſche, nicht die tektoniſche Auffaſſung des Baues am Herzen lag, die tapfere Selbſtbeſchränkung der Schule Manſart's mißachten.

Doch auch in Frankreich zeigten ſich Künſtler, welche von der Wahrhaftigkeit abzuweichen nicht mehr ſich ſcheuten. So *Pierre Cottart.* Dieſer ſchob die ganze Façade mehr gegen Oſten vor, indem er an die vorhandenen Pavillons neue anlegte, und verband dieſe durch zwei Galerien und einen Thorbau nach Art des Hofabſchluſſes am Luxembourg und an den meiſten franzöſiſchen Schlöſſern. Jedoch behielt er für dieſe Bauten die große korinthiſche Ordnung Levau's bei, umgab ſeine Pavillons in den unteren Geſchoſſen mit derſelben, gliederte durch gekuppelte Pilaſter und dazwiſchen geſtellte Niſchen die fenſterloſen Außenſeiten der Galerien und bildete das Thor zu entſprechend prunkvollem Reichthum aus. Ueber dem letzteren erhob ſich eine zweite Ordnung, dazwiſchen das Reiterrelief des Königs, als Abſchluß eine flache Kuppel, während die Eckbauten

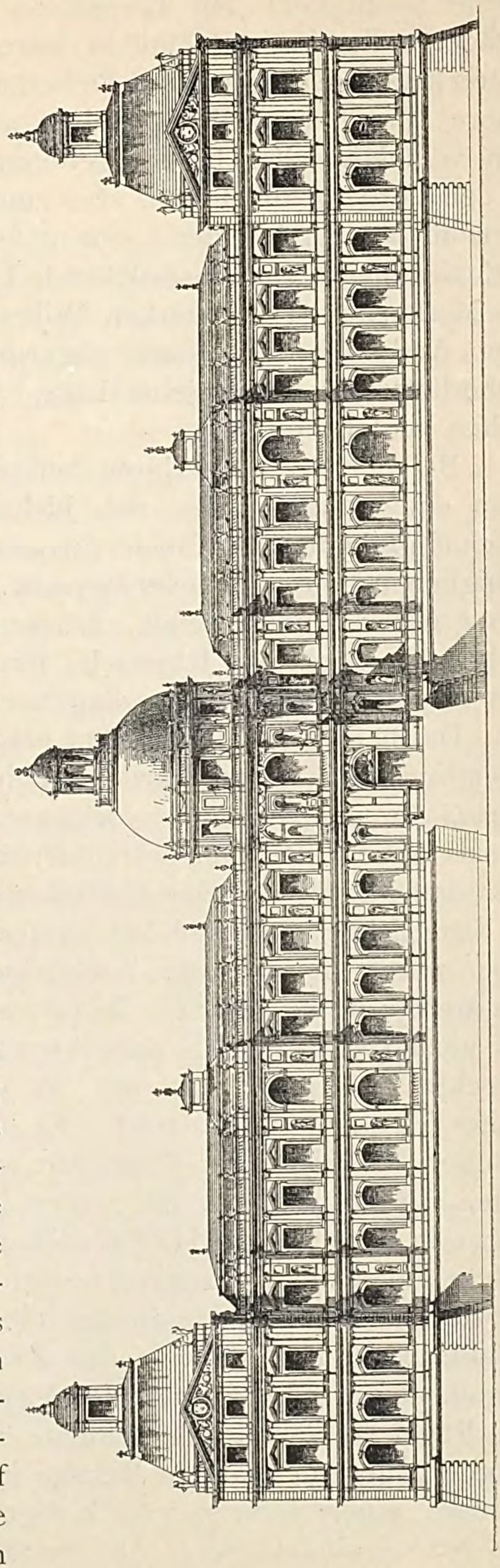


Fig. 45. Louvre zu Paris, Entwurf Jean Marot's für die Hauptfaçade.

höchſt phantaſtiſch mit Trophäen, ſpitzem Dach und ornamental verwendeten Kronen geſchmückt waren. Im Hofe ſollten im Kreiſe ſich erſtreckende Galerien den Uebergang von *Lescot's* Façaden zu dem Thore vermitteln. Wieder ſehen wir alſo einen nationalen Gedanken, den vom Mittelalter herübergenommenen Gruppenbau um einen Hof, in den Vordergrund treten, aber zugleich die Unfähigkeit der damaligen franzöſiſchen Architekten, eine geſchloſſene, nur einen Gedanken in entſchiedener Weise ausdrückende Façade zu ſchaffen, dem Schloßbau die Merkmale eines ſtarken Willens aufzuprägen und namentlich für ſeine Außenſeite eine klare, abgerundete Form zu finden, da die alte Ueberlieferung nur gelehrt hatte, vom Hof aus und für dieſen künſtleriſch zu ſchaffen.

Bei der Wettbewerbung lenkte ſich die Aufmerkſamkeit auf den Plan eines Mannes, der ſich bisher nur nebenbei mit der Baukunſt beſchäftigt hatte, auf *Claude Perrault,* den Bruder des Intendanten der königlichen Bauten, *Charles Perrault,* welcher auf Colbert in Kunſtſachen den größten Einfluß beſaß. Leider kennen wir dieſen erſten Entwurf nicht. Es wäre ſehr lehrreich, ihn mit dem ſpäteren zu vergleichen, von dem wir in der Folge eingehend zu ſprechen haben werden.

Da man in Paris zu einem abſchließenden Urtheil über die Wettbewerbung nicht kam, wurden ſämtliche Pläne nach Rom geſchickt, wo *Poussin* ſie der Akademie vorlegen mußte. So kamen ſie an *Bernini,* damals unbeſtritten den berühmteſten Architekten der Welt. Daß man aber den Meiſter des Barockſtiles in den Tagen Manſart's und Levau's als Kunſtrichter anrief, iſt bezeichnend für den Einfluß Lebrun's. Denn ſicher waren die nationalen Architekten, die ſtreng klaſſiſch ſich ſchulenden Meiſter wenig geneigt, die überwiegende Bedeutung Bernini's wirklich anzuerkennen. Daß man ihn wählte, iſt an ſich ſchon ein Sieg der barocken Schule, ebenſo wie die Wahl *Guarini's* zum Architekt der pariſer Theatinerkirche (1662). Es iſt kein Wunder, daß der römiſche Künſtler alle Pläne der Franzoſen verwarf, daß er ſie kleinlich, unbeholfen, barbariſch fand. Sie waren ja noch alle mehr oder minder befangen in der Kunſt der Hochrenaiſſance, ihrem Aufbau mit beſcheidenen Mitteln, noch nicht durchgedrungen zu jenem großartigen Schwung im Entwurfe, welcher ganze Stockwerke als dekorativ verwendbare Glieder auffaßte, dem Bauinneren jeden Zwang anzuthun ſich erlaubte, wenn es galt, eine große, ſchlagende Wirkung zu erzielen. Und da es eine alte Regel in der Kunſtgeſchichte iſt, daß jeder vorwärts ſtrebende Künſtler, und das war ja Bernini im weiteſten Sinne, eine tiefe Verachtung, einen wahren und heftigen Zorn gegen den Geiſt und die Kunſtart empfindet, die er überwunden und hinter ſich liegen gelaſſen

hat, ſo kann man wohl denken, wie Bernini über die franzöſiſchen Architekten jener Zeit dachte, wie wenig ihm die zwar gewiſſenhafte aber etwas trockene Art des Manſart und ſeiner Kunstgenoſſen behagte. Er ſchlug vor, keinen Plan zur Ausführung zu bringen und kam auf dringende Einladung des Königs ſelbſt nach Paris, um den Bau des franzöſiſchen Königsſchloſſes zu leiten.

Bernini's Anweſenheit in Frankreich (1665) iſt eines der kunſtgeſchichtlich merkwürdigſten und folgereichſten Ereigniſſe. Nicht um der äußern Vorgänge willen. Es muß allerdings erwähnt werden, daß Ehren, wie auf der Reiſe und in Paris der König, Colbert, der ganze Hof Bernini entgegenbrachten, keinem Künſtler der Welt, weder früher noch ſpäter, erwieſen wurden. Nicht Rubens, nicht Richard Wagner ſind in Vergleich zu ziehen. Als Prinz von Geblüt wurde der große Baumeiſter in jener Zeit des unbeſchränkten Königthums behandelt! Aber bei unſeren Unterſuchungen entſcheiden nicht die Anſichten der Großen, ſondern die inneren kunſtgeſchichtlichen Vorgänge. Damals wurde in Paris die Schlacht geſchlagen zwiſchen italieniſchem Barock und franzöſiſch-palladianiſchem Klaſſicismus. Geſchloſſen ſtanden die pariſer Architekten gegen den großen Vollender der Renaiſſance in Italien. Er unterlag. Frankreich trat aus dem Kampf als Sieger hervor. Reiche künſtleriſche Beute wurde ihm zu Theil. Im Ringen gegen Bernini fand es den beſtimmten architektoniſchen Ausdruck für den Geiſt der Zeit.

Der italieniſche Meiſter verwarf den ganzen beſtehenden Louvre. Sein Plan ging dahin, denſelben niederzureißen und etwas ganz Neues zu ſchaffen. Er frug nicht nach den Koſten, er wagte es vom König Königliches zu fordern. Er ſchreibt ſelbſt: „Il ré di Francia d'oggi è un grandiſſimo rè, grande di cervello, grande di animo et grande di forze; ha tempo di poter far gran cose, perchè e giovane e al preſente il suo regno sta in pace. Vuol fare il suo palazzo a proportione di quello che s'è detto di sopra. Si farebbe un grand' errore, se no si facesse una grande e maestosa fabbrica.“ Dieſe Kühnheit war ein außerordentliches Verdienſt. Sie lehrte die Franzoſen ſich aus dem ergänzenden, alte Meiſter nachbildenden Treiben heraus zu reißen und der eigenen Kräfte bewußt zu werden. Die löbliche Anhänglichkeit an das Alte drohte zur Verſumpfung zu führen, wenn ſie zum Hemmſchuh in der Fortentwicklung wurde. Zwang ſie doch ſeit Jahrzehnten die Architekten des Königsſchloſſes ihre Gedanken in veralteten Formen zum Ausdruck oder vielmehr nicht zum Ausdruck zu bringen. Sichtlich ſchritt die Architektur ſeit der Jugendzeit Manſart's nicht mit gleicher Geſchwindigkeit wie die politiſche Staatsentwicklung vorwärts. Ueber-

all drückte die beengende Feſſel überlieferter Formenſprache. Es mag zwar ein Schrei der Entrüſtung durch Paris gegangen ſein gegen den Uebelthäter, welcher die auf den vergrößerten Bau künſtlich übertragene Façade Lescot's zu zerſtören vorſchlug. Aber ſchon der Umſtand, daß ſich die Gedanken mit einer ſolchen Frage beſchäftigten, gab neue Anregungen. Man begriff, daß die alte Zeit abgeſchloſſen ſei und eine neue beginnen müſſe. Auch wenn Bernini nur dieß erreicht hätte, müßte Frankreich ihm dankbar ſein. Er gab aber nicht nur die Anregung zu neuem Schaffen, er gab auch die Richtung.

Nicht hinſichtlich der Grundrißentwicklung. Sein Louvreentwurf (Fig. 46) iſt der eines ächt italieniſchen Palaſtes, iſt berechtigt für Rom, unpaſſend für Paris. In jeder Ecke des Hofes wollte er eine große vierarmige Treppe anlegen, ſo daß der erſtere eine Kreuzesform erhält. Rings um denſelben war eine mächtige korinthiſche Halbſäulenſtellung geplant und zwiſchen dieſer, in zwei Stockwerken über einander, Rundbogenarkaden, welche zu den breiten offenen Umgängen führen. Ueber dem gewaltigen Hauptgeſimse erhob ſich eine Attika mit Figuren. Das Ganze iſt ein rieſiges Dekorationsſtück, künſtlich geſteigert in der Wirkung, um das Hereinragen der in noch mächtigerer Höhenentfaltung gehaltenen Façade in den Hof zu verdecken. Nach drei Seiten, nach Norden, Weſten und Süden ſchließen ſich an die Gänge Feſträume, meiſt langgedehnte Säle. Dieſe ſind nur wenig breiter als jene. Gegen Oſten ſteigt eine kahle Wand auf, hinter der gegen Weſten je zwei Höfe und endlich die Hauptflügel liegen. Verbunden ſind dieſelben mit dem Hauptbau durch breite Zwiſchenflügel, welche wahrſcheinlich in den oberen Geſchoſſen die Hauptſäle beherbergen ſollten. Im Erdgeſchoß ſind an ihrer Stelle dreiſchiffige Vorhallen mit gekuppelten Säulen angeordnet.

Die ganze Anlage iſt lediglich auf monumentale Wirkung angelegt. Das in Frankreich beginnende Streben für bequeme Raumvertheilung iſt ganz vernachläſſigt. Die Verbindungen ſind meiſt ungenügend, die Treppen weit entfernt von den Zugängen zu den Sälen, dieſe ohne Nebenräume, ſelbſt dort, wo die Tiefe des Gebäudes ſolche geſtattet hätte. Nach dieſer Richtung hin mußte der Plan dem ſcharfen Urtheile der Franzoſen verfallen.

Weit wichtiger iſt die Durchbildung der Façaden (Fig. 47). Bernini nahm die Theilung derſelben in fünf Glieder von den Franzoſen auf. Aber er verwendete keine Pavillons ſondern ſtark vorſpringende Eckriſalite. Die ganze Kraft legte er in den Mittelbau, deſſen Erdgeſchoß er möglichſt ſchlicht und maſſig bildete: eine ſchwere Quaderung, einfache Fenſter, drei mittlere Rundbogenportale, vor deren Schäften zwei Titanen aufgeſtellt waren. Die beiden Geſchoſſe darüber

ſind zu einer gewaltigen, 22,25 Meter hohen korinthiſchen Ordnung zuſammengefaßt. In der Mitte ſtehen vier Halbſäulen in der üblichen dichten Zuſammenſtellung, zwiſchen ihnen je ein Fenſter; dann folgen je zwei weiter aus einander ſtehende Halbſäulen, in deren Interkolumnien je zwei Fenſter ſich befinden. Alle Fenſter ſind ſtattlich und würdig in vollen Formen gebildet, mit Halbſäulen, glattem Gebälk und Segmentverdachungen im erſten, Konſolen, Verkröpfung und gerader Verdachung im zweiten Geſchoß verſehen. Aber ſie erſcheinen klein bei den übermächtigen Stockwerkverhältniſſen. Das Hauptgeſchoß hat gegen 12,7, das obere 9,5 Meter. Aber trotzdem genügten dieſe Maße nicht. Das ohne Attika 5,85 Meter hohe Konſolengeſims überragt die obere Decke immer noch um 7 Meter. Deshalb mußte auch die Hof-Architektur ſo außerordentlich geſteigert werden, damit man nicht die mächtig aufragende Façade von rückwärts allzuſtörend ſah. An den Eckriſaliten treten an Stelle der Halbſäulen je vier kannelirte Pilaſter. In den ſeitlichen Interkolumnien iſt ein, in den mittleren ſind je zwei Fenſter angeordnet. An den nur vier Fenſter breiten Rücklagen erſcheinen die Pilaſter nur in den Ecken. Im Mittelriſalit der Façade gegen die Tuillerien treten die Doppelarkaden des Hofes wieder zwiſchen zwölf Halbſäulen auf; an den Seitenfaçaden iſt hier über dem erſten Stockwerk ein Halbgeſchoß eingeſchoben.

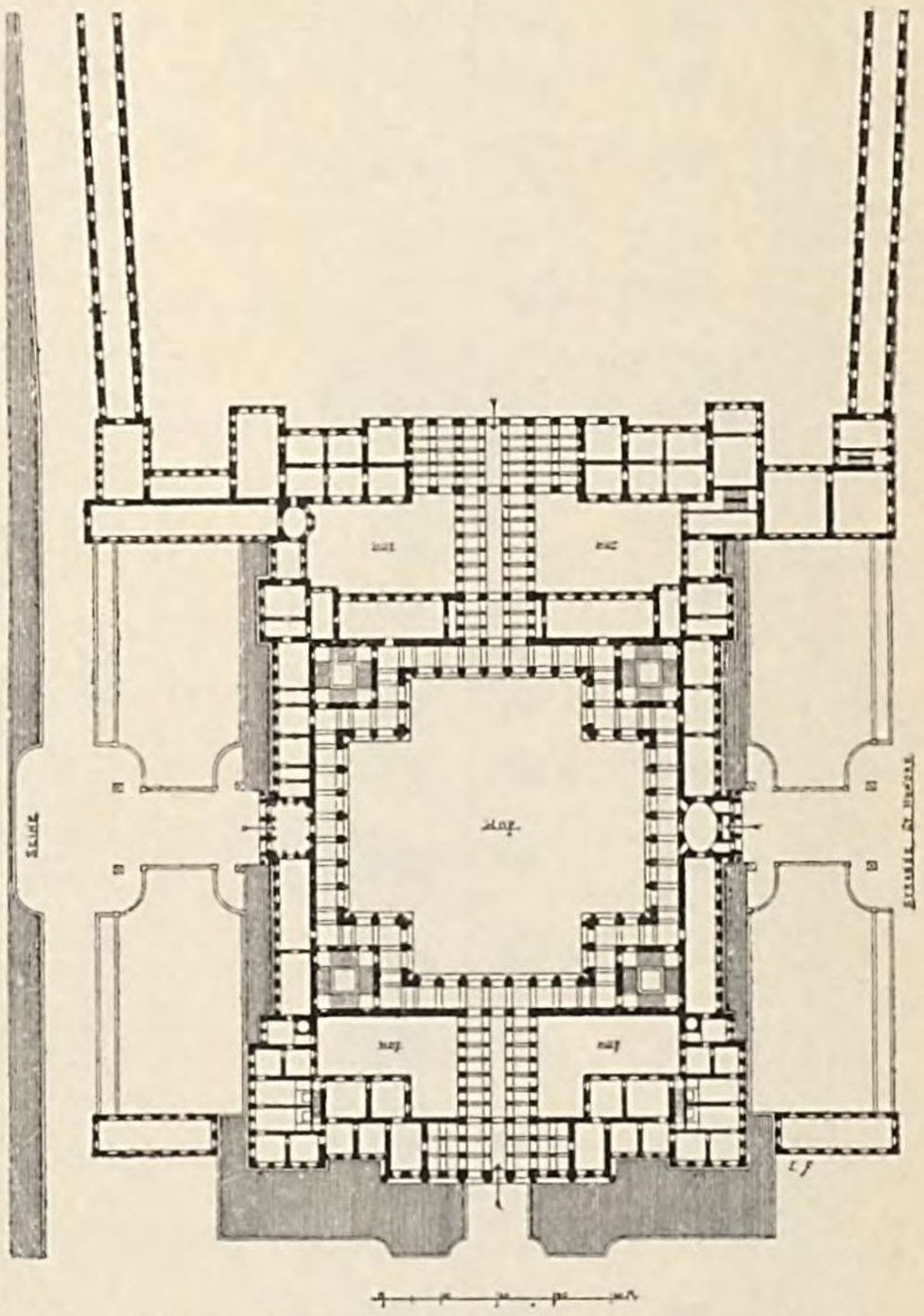


Fig. 46. Bernini's Plan für den Louvre zu Paris. Grundriss.

Die ganze, bis zu den die Attika bekrönenden Statuen 51,4 Meter hohe Façade iſt ein lebendiger Widerſpruch gegen die Kunſt der Franzoſen. In keinem Theile äußert ſich das geringſte Entgegenkommen. Nicht die bewegte Umrißlinie in der Dachbildung iſt hier zu finden, nicht die Pavillon-Architektur, nicht die beliebte Anordnung der Ehrenhöfe, nicht die ſtrenge Betonung der Stockwerke, die entſchiedene Theilung der Façade nach den Beſtandtheilen des Bau-Innern. Sie ſollte nicht einen Theil der beſtehenden Bauten des Louvre und der Tuillerien, ſondern den Alles beherrſchenden Mittelpunkt derſelben bilden. Bernini

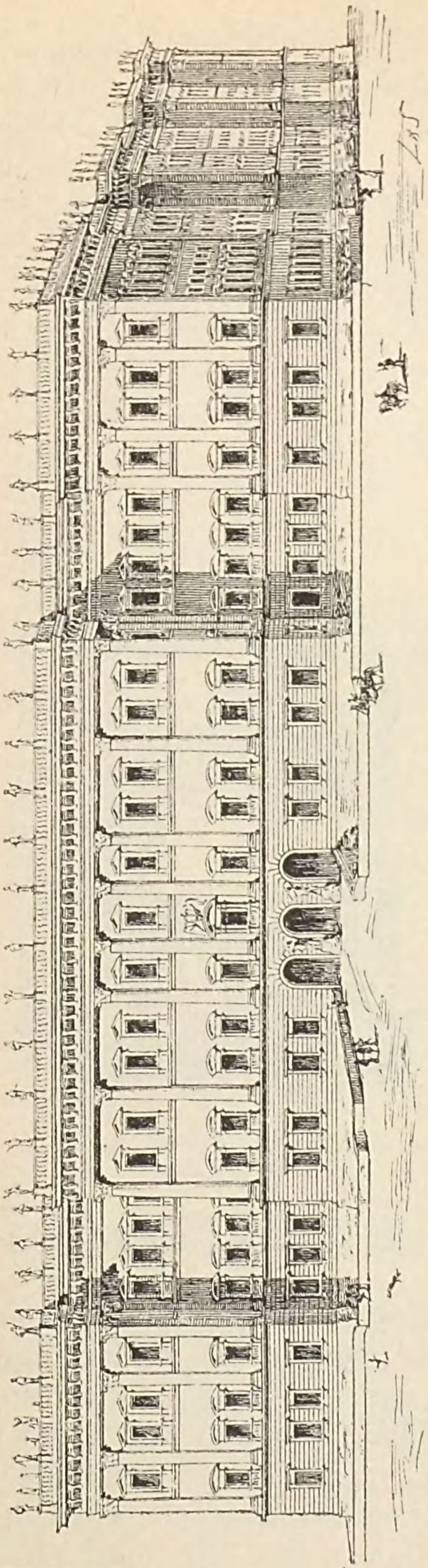


Fig. 47. Bernini's Plan für die Louvrefaçade.

verglich ſie mit dem Haupt, die Galerien der Tuillerien mit den Armen eines mächtigen Leibes. Dieſe ſollten zum Louvre in das Verhältniß der Kolonnaden zu der Façade von St. Peter treten, um den Hauptbau noch größer erſcheinend zu machen. Hier zuerſt lernte man in Frankreich eine völlig in ſich abgeſchloſſene, einheitliche Schloßfaçade kennen. Als ſolche muß ſie geradezu verblüffend auf die Franzoſen gewirkt haben. Durch den Entwurf geht eine Größe, ein Zug titaniſcher Kraft, deſſen Einfluß ſich niemand entziehen kann. Er mußte wie eine Erlöſung auf alle Betheiligten wirken: ſelbſt auf die, welche ihn nicht billigten.

Und deren war in Frankreich die Mehrzahl. Man tadelte[1]) die Kleinheit der Fenſter, die ungeheure Größe der Ordnung, die Ungleichheit der Säulenzwiſchenräume, die Schwere der den Fries durchſchneidenden Konſolen des Hauptgeſimſes, das Mißverhältniß zwiſchen Baluſtrade und Hauptgeſims, die Kleinheit der Hauptthore, die langweilige Folge der Verdachungen, den zu großen Zwiſchenraum zwiſchen beiden Fenſterreihen. Das Alles iſt mehr oder minder berechtigt, trifft aber nicht das Weſen der Sache. Auch nicht die innere Unwahrheit des Baues entſchied gegen Bernini; Perrault's Façade iſt nicht viel beſſer nach dieſer Richtung. Es äußerte ſich in dem abſprechenden Urtheil das Aufbäumen des nationalen Stolzes, der ſich zunächſt mehr auf wiſſenſchaftliche, als auf künſtleriſche Errungenſchaften ſtützte. In ununterbrochen gegen Bernini arbeiten-

[1]) Blondel, Cours d'architecture, Band II. p. 435. Das dort niedergelegte Urtheil darf wohl als das der ganzen Schule betrachtet werden.

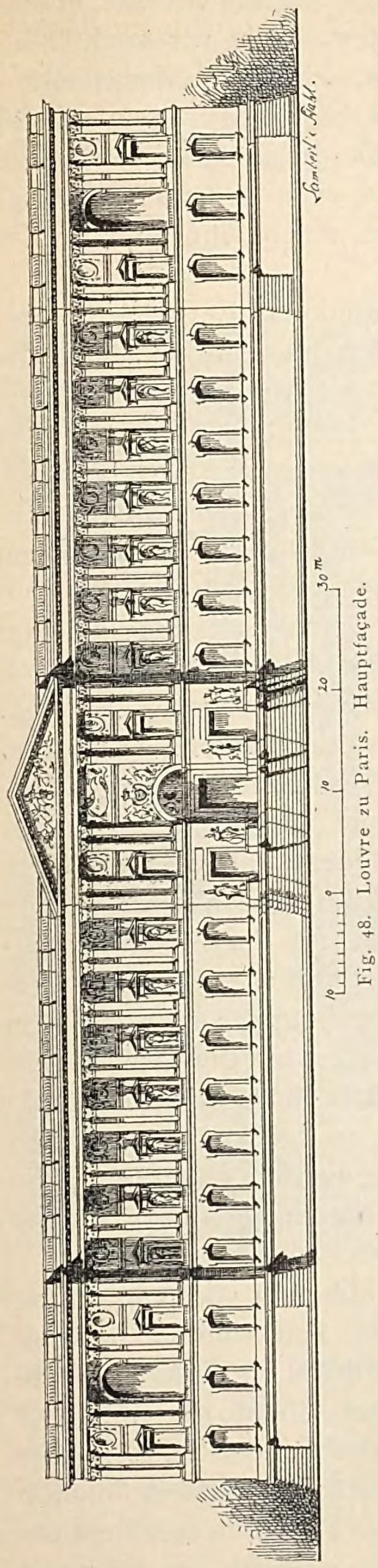


Fig. 48. Louvre zu Paris. Hauptfaçade. 30 m 20 10 0

der Ränke warf man ihm hauptſächlich Fehler gegen die Geſetze der Antike, gegen den aus ihr abgeleiteten guten Geſchmack vor. Techniſche Bedenken kamen hinzu. Bernini war dem Zeitalter und der Stadt Corneille's nicht klaſſiſch genug; man vermißte die Strenge antiker Regel, man hielt ihm mit mehr Erfolg ſchulmäßig zu beweiſende Fehler, als Unſchönheiten vor. Das Urtheil der Franzoſen ſtützte ſich ſchon feſt auf kunſtphiloſophiſche Geſetze, welche ſich namentlich an Manſart's Werken herangebildet hatten. An dieſen maß es das Barock Bernini's und vor dieſen beſtand es nicht. Bernini war zu fremd, zu ſelbſtändig für die Pariſer Hofluft. Man verſtand ihn nicht und fühlte ſich durch ſeine Größe bedrückt. Als man aber ihn vor den Unbilden eines Winters in Frankreich zu warnen und ihm vom ſchönen Wetter in Italien zu ſprechen anfing, als er merkte, daß ſelbſt Colbert keine ernſtlichen Anſtalten machte, ihn in Paris zu halten, zog er vor, ſeinen Rückzug nach Rom anzutreten, den ihm Ludwig XIV. mit reichen Geſchenken verſüßte.

Nun erſt wagte ſich Charles Perrault, welcher an der Spitze der Gegner Bernini's ſtand, mit ſeinen Plänen an die Oberfläche. Er legte den Entwurf einer Louvrefaçade vor, welche ſein Bruder *Claude Perrault* (geb. zu Paris 1613, † daſelbſt 1688), ein gelehrter Arzt, entworfen hatte und wußte mit Hilfe Colbert's den König zu beſtimmen, daß er, einen neuen Plan von *Levau* und den Bernini's ablehnend, ſich für die Perrault'ſche Arbeit entſchied, welche nunmehr auch wirklich zur Ausführung gelangte (1667—1674) (Fig. 48 und 49).

Boileau ſagte damals:

„Notre assassin renonce à son art inhumain;
Et désormais la régle et l'équerre à la main,
Laissant de Galien la science suspecte
De mauvais médecin devient bon architecte.“

Perrault's Louvrefaçade hat hundert Jahre lang für das vollendetſte Architekturwerk der modernen Kunſt gegolten. Wie wir auch heute über ſie und über dieſes Urtheil denken mögen, wir müſſen das Beſtehen des letzteren achten, wir müſſen anerkennen, daß die ungewöhnliche kunſtgeſchichtliche Bedeutung des Werkes hierdurch außer Frage geſtellt iſt. Noch 1755 ſagt Laugier von Perrault, er ſei in ſeinen Schriften nur ein Gelehrter, die Louvrekolonnade aber mache ihn zum großen Manne.

Ein glücklicher Wurf, der Stempel müheloſen Entſtehens, eine ungezwungene, freie Größe, das ſind die entſcheidenden Merkmale der Façade. Sie iſt geworden, nicht im Schweiß des Angeſichts ergrübelt. Sie genügt den ſtrengen Anforderungen der franzöſiſchen Regel, aber ſie läßt nicht erkennen, daß dieſe wie z. B. bei Manſart ein Hemmniß für die Schaffensluſt war. Die Motive ſind einfach und bedeutend, weit ruhiger und mächtiger, wie bei irgend einem früheren franzöſiſchen Entwurfe. Der Grundgedanke des Aufriſſes ſcheint von Bernini entlehnt. Zwar hat ſpäter Dorbay behauptet, er ſtamme urſprünglich von *Levau*. Aber bisher habe ich keinen entſprechenden Anhalt finden können, um dieſem Künſtler eine ſo freie Schöpfung zuweiſen zu können. Der Gedanke der Unterordnung eines Stockwerkes unter das andere, indem das Erdgeſchoß ſchlicht, maſſig, gewiſſermaßen als Sockel behandelt wurde, um das Hauptgeſchoß erſt recht zur Wirkung bringen zu können, iſt italieniſch. Bernini's Palazzo Odescalchi zu Rom hatte ihn zuerſt klar zum Ausdruck gebracht. Dieſer Gedanke iſt gerade wegen ſeiner Einfachheit ſo überaus bedeutend. An der Gleichwerthigkeit der Stockwerke leiden faſt alle älteren franzöſiſchen Bauten. Dieſelbe bedingt die Nüchternheit z. B. des Luxembourg, von Blois, von Maiſons. Nun kommt Bewegung in die Maſſen, wird der Aufbau ein Ganzes, trennt nicht mehr, ſondern verbindet das Gurtgeſims die Stockwerke. Das Hauptgeſims gewinnt an Werth, es bekrönt den ganzen Bau, nicht das oberſte Stockwerk; die Motive werden bedeutend; die lange Façade bedarf nicht mehr der ſtarken Gliederung durch Riſalite und der bewegten Umrißlinie durch allerlei Dachausbauten.

Perrault erreichte dieſe großen Vorzüge, indem er die Anordnung Bernini's aufnahm, eine rieſige, 17,4 Meter hohe korinthiſche Ordnung über das Erdgeſchoß ſetzte. In letzterem befinden ſich einfache Stichbogenfenſter. Die Eckriſalite ſind etwas vorgezogen, ebenſo der Mittelbau mit ſeinen zwei ſchlichten ſeitlichen Thüren und ſeinem Thor in der Achſe, deſſen Rundbogen erſt auf dem Gurtgeſims aufſitzt und ſo unſchön in das Hauptgeſchoß hineinſchneidet: der einzige Punkt, in welchem die Façade etwas Gequältes hat. Man ſieht Perrault's Scheu, in Bernini's

Fehler der zu kleinen Eingänge zu verfallen. Die belebenden Elemente der Façade ſind in das Hauptgeſchoß verlegt. Vor dem Mittelgeſchoß ſtehen vier Paar gekuppelte Säulen, oberhalb der Seitenthüren ſind Fenſter mit geraden Verdachungen, und darüber mit Gewinden umgebene Reliefmedaillons angebracht. Dieſes letztere Motiv war entlehnt vom Konstan-

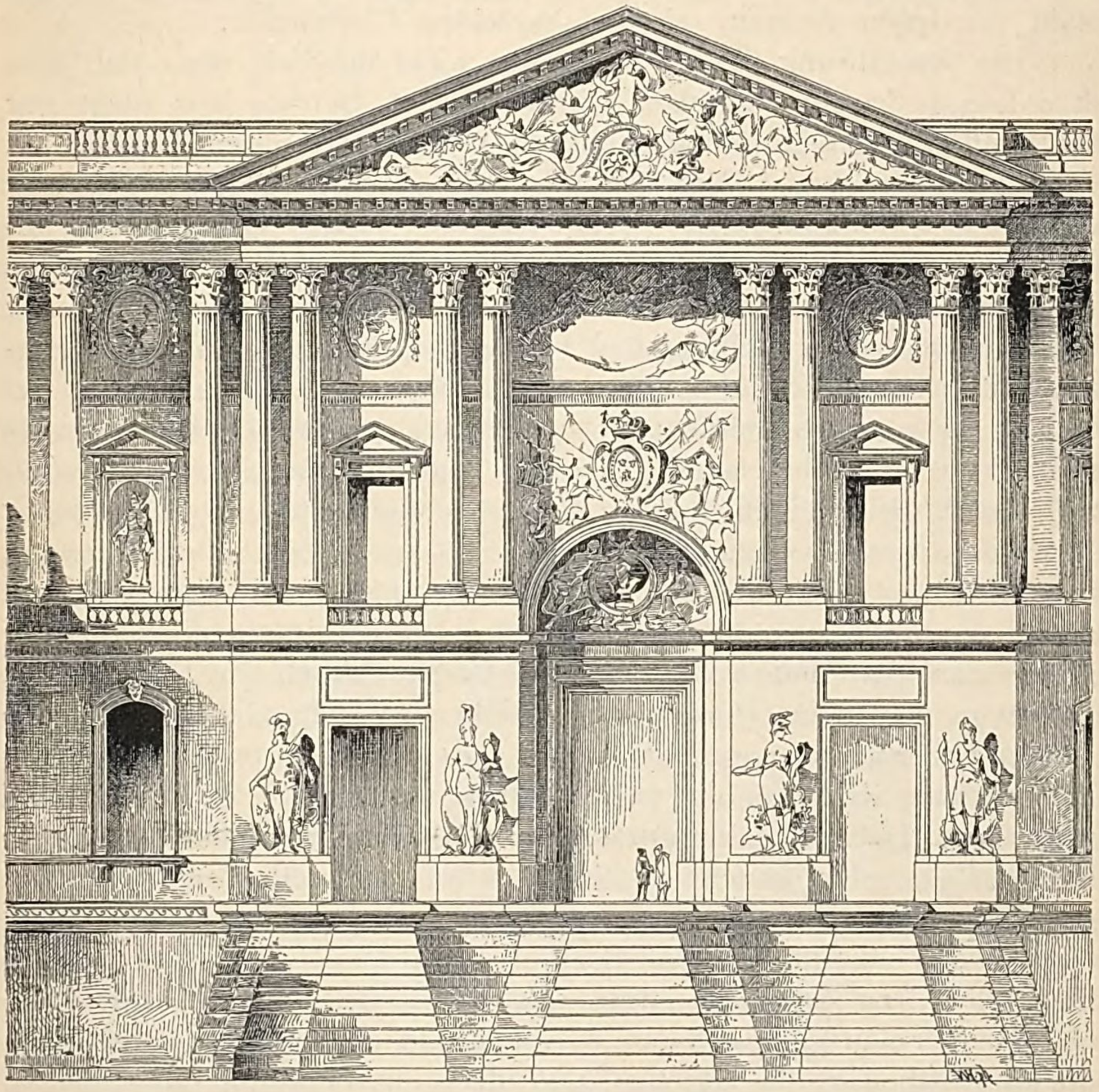


Fig. 49. Louvre zu Paris. Mittelriſalit der Hauptfaçade.

tinsbogen und wiederholt ſich in allen Interkolumnien, außer in der Mittelachſe, wo die Fläche durch eine von Engeln getragene Inſchrifttafel bedeckt wird und in der Achſe der Seitenriſalite, wo ein mächtiges Rundbogenfenſter den Platz für ſich beanſprucht. Zu Seiten dieſer Fenſter ſteht je eine Säule. Dieſe iſt gekuppelt mit einem Pilaſter; zwei Pilaſter gliedern die Ecken. Die breiten Flügel zwiſchen den Vorbauten treten im

oberen Geſchoß bedeutend zurück. Sie ſind nur durch Pilaſter, Niſchen anſtatt der Fenſter, und durch jene Medaillons gegliedert. Vor denſelben zieht ſich aber eine Kolonnade von je ſechs Säulenkuppeln und zwei Eckſäulen hin. So wechſeln die Schattenmaſſen auf das reichſte und wirkungsvollſte. Das Hauptgeſims iſt den Säulen entſprechend mächtig gebildet, bekrönt von einer Baluſtrade und über dem Mittelriſalit von einem breiten, reliefgeſchmückten Giebelfelde.

Die Ausführung dieſer Façade war nicht möglich, ohne daß dem alten Louvre Zwang angethan wurde. Durch Bernini war nicht nur der künſtleriſchen Kühnheit, ſondern auch der inneren Unwahrheit die Bahn gebrochen. Was vor ihm nicht gewagt worden wäre, hier wurde es vollbracht. Die Façade iſt ein wahres Schauſtück, faſt ohne Zuſammenhang mit dem durch ſie mehr verdeckten als zur Erſcheinung gebrachten Bau. Die Hälfte des Hauptgeſchoſſes, das ganze Obergeſchoß haben nicht einmal Fenſter gegen Oſten. Wie bei Bernini baute ſich die Anlage viel zu hoch auf, ſo daß man vom Hof aus dieſelbe als ragende Kuliſſe über der beſcheidenen Architektur Lescot's und Lemercier's ſehen kann. Die drei Geſchoſſe der letzteren maßen 24,6 Meter, die zwei Stockwerke Perraults überragten ſie um 4 Meter. Die Façade war ferner zu lang, ſo daß die die Treppen beherbergenden Eckriſalite weit über die alten Flanken vorragten und man ſich entſchließen mußte, vor die Südfaçade des Levau eine neue zu ſetzen, indem man den Bau weſentlich verbreiterte. Auch im Hof mußten Uebelſtände beſeitigt werden. An Stelle des Halbgeſchoſſes Lescot's ordnete Perrault ein ganzes Stockwerk an. Nun kam man in Verlegenheit, welche Stilart für die an demſelben unvermeidliche Ordnung zu wählen ſei. Ueber die korinthiſche und römiſche des alten Baues etwa eine doriſche oder joniſche zu ſetzen, wäre gegen alle Regel der Kunſt geweſen. Es mußte eine noch leichtere, zierlichere Form folgen. Da keine ſolche beſtand, beſchloß Perrault nach dem Vorgange Scamozzi's eine ſolche zu erfinden: die franzöſiſche Säulenordnung.

Wieder wurde die geſamte Architektenſchaft von Paris aufgeboten, um im Wettbewerb die verſchiedenen Ideen für Geſtaltung einer ſolchen niederzulegen (1671). Es ſind uns einige ſolche Entwürfe erhalten: ſo von *Cottart*, welcher zugeſteht, die ſeinige ſei „pourtant composite, mais pas Romain“; von Perrault ſelbſt, welcher die Kapitäle mit Federn und Kronen ausſchmückte, und von einigen anderen. Der Geſamterfolg der Preisbewerbung war, wie zu erwarten, eine Enttäuſchung. Neue Stile ließen ſich im 17. Jahrhundert ebenſo wenig erfinden als im 19. Perrault ſelbſt hat ſich durch dies Vorgehen entſchieden geſchadet.

Ungleich glücklicher war er in der Anordnung der Seitenfaçaden

des Louvre gegen den Fluß zu, welche durch Pilaſter in gleicher Art wie die Hauptfront gegliedert wurde und namentlich in jener gegen rue St. Honoré, bei welcher Eckquaderungen das Hauptgeſchoß abtheilen. Hier hat das feine Gefühl für die Vertheilung reich verwendeten, bildhaueriſchen Schmuckes der Façade eine anmuthige Heiterkeit gegeben, die ſich namentlich im Mittelriſalit zu feſtlicher Pracht ſteigert.

Wir kennen noch drei größere Arbeiten von Perrault's Hand. Zunächſt einen Prunkbau, einen Triumphbogen, errichtet 1670 auf dem Place du Trône zu Ehren König Ludwig XIV. als den Sieger über die Niederlande. Er wurde nur theilweiſe in Stein, ſonſt in Gyps hergeſtellt und daher ſchon 1716 abgebrochen, nachdem er, wie Sturm ſagt, „ſehr zerläſtert“ geweſen war. Der Bogen übertraf in den Maßen alle römiſchen. Die drei Durchläſſe waren nach Vorbild des Konſtantinsbogen angeordnet. Große korinthiſche Säulenpaare flankirten ſie. Ueber dieſen war das Geſims verkröpft, darüber an Stelle der Statuen breite Trophäen mit gefeſſelten Kriegern aufgeſtellt. Die Attika ſchmückten Reliefs und die Inſchrifttafel. Reliefs befanden ſich auch über den Seitenthoren, in den Interkolumnien wie am Louvre mit Bandwerk angeheftete Medaillons. Aber der gerade Abſchluß durch die Attika widerſprach doch dem Empfinden der Zeit. Perrault ſetzte ein mächtiges Piedeſtal über denſelben, welches die Reiterſtatue des Königs trug. So ſteigen die Verhältniſſe wieder in's Mächtige. Das ganze Denkmal war 53,3 Meter hoch und 54,6 Meter breit und dabei gewiß höchſt wirkungsvoll. Bemerkenswerth iſt die im Gegenſatz zu der Barockarchitektur ſtehende Vorliebe für Durchbildung der Geſimsglieder mit klaſſiſchen Blattreihungen, die altrömiſche Geſtaltung der Profile, zugleich aber auch die reichliche Verwendung äußerlich angehefteten Ornaments, der Medaillons, Blumengehänge, Relieftafeln u. ſ. w. Es iſt dies der Beginn der Lostrennung der ſchmückenden Glieder von den konſtruktiven, mithin der Lockerung der altfranzöſiſchen Grundſätze.

Der zweite Bau, die Sternwarte (Avenue de l'Observatoir, 1667—1672) macht wenig Anſprüche auf künſtleriſchen Werth: ſie iſt ein quadratiſcher Bau mit zwei flankirenden achteckigen Vorbauten, durchweg zweiſtöckig, mit ganz flachem Dach und ſchlichten Rundbogenfenſtern. Der dritte iſt die Kirche St. Benoît le Bétourné, in welcher der Meiſter begraben liegt. Von dem ihm zugeſchriebenen, für Colbert ſelbſt ſeit 1670 ausgeführten Bau des Schloſſes Sceaux weiß ich wenig zu berichten, da er in der Revolution zerſtört wurde und mir nur ganz

ungenügende Abbildungen bekannt ſind; auch dieſe beziehen ſich auf den wohl durch *Hardouin-Mansart* für den Herzog von Maine und deſſen geiſtreiche Gattin nach 1700 vollzogenen Umbau.

Perrault begnügte ſich nicht damit, in der Praxis ſeine Ueberzeugungen zur Darſtellung gebracht zu haben, ſondern er wurde auch als Theoretiker für die Folgezeit eine überaus wichtige Erſcheinung. Zunächſt durch die Ueberſetzung und Erklärung des Vitruv[1]). Die Architektur bedürfe, ſagt er in der Vorrede derſelben, dem leichten Spiel der Phantaſie gegenüber feſte Regeln. Dieſer Satz iſt ihm der entſcheidende für ſeine weiteren Ausführungen, er verkündet die Gegnerſchaft mit Bernini, in welchem der ſelbſtherrliche Geiſt Michelangelo's fortlebte. Das Beſtreben des Barockſtils ging dahin, die Ketten und Schlingen wieder zu zerreißen, welche die gelehrten Vitruvianer der Baukunſt durch ihre Geſetze gelegt hatten; die italieniſchen Meiſter hielten ſich an kein neues oder altes Geſetz gebunden, denn ſie fühlten in ſich die Kraft, das Beſte oder doch das der Zeit Angemeſſenſte zu leiſten. Dieſe Ungebundenheit der Einbildungskraft erſchien Perrault durchaus gefährlich. Er wollte ein entſcheidendes Geſetz eingeſetzt wiſſen. Wenn die Schönheit keinen anderen Grund habe, als die Einbildungskraft, welcher alles das als gut erſcheine, was mit dem Schönheitsbegriff des Einzelnen zuſammenfalle, ſo ſei ſie den ärgſten Schwankungen unterworfen. Man habe, um dieſe zu vermeiden, vor Allem Regeln nöthig, welche den Begriff der Schönheit richtig ausbilden ſollten. Dieſe Regeln gäbe Vitruv, deſſen Anſehen nicht nur in ſeinem Alter, nicht nur in ſeiner Stellung als Architekt der goldenen Zeit des Caeſar und Auguſtus, nicht nur deshalb, weil er die jetzt verlorenen alten Schriftſteller habe benutzen können, als ein unzweifelhaftes erhalten werden müſſe, ſondern namentlich weil aus ſeinem Werke ſelbſt eine ungewöhnliche Tiefſinnigkeit und Schärfe des Gedankens herausſpräche, vor der ſich Perrault völlig beugt. Aber ſo unſchätzbar dieſes Buch als Geſchenk der Alten ſei, ein Uebelſtand klebe ihm an, eine Dunkelheit der Ausdrucksform, welche durch den Mangel von Zeichnungen und die Fehlerhaftigkeit der alten Abſchriften noch vermehrt werde, ſo daß ihrer Zeit Alberti und Serlio ſogar an eine abſichtliche Verſchleierung der Ausdrücke dachten. Perrault's Beſtreben geht nun dahin, die zahlreichen Unklarheiten durch zutreffende Ueberſetzung

---

[1]) Les dix livres de Vitruv, corrigéz et traduits nouvellement en François, avec des notes et des figures. Paris, 1673.

und lehrreiche Anmerkungen aufzuhellen, und es iſt ſein großes Verdienſt, den antiken Schriftſteller ſeinem Volke im gewiſſen Sinn, gleichviel ob überall dem richtigen, verſtändlich und den Architekten zugänglich gemacht zu haben. Alle dieſe Gedanken waren nicht neu, aber von keinem Aeſthetiker vor Perrault mit ſolcher Schärfe ausgeſprochen worden. Er half auch eine Einrichtung ſchaffen, durch welche ſie im erhöhten Grade Gemeingut des franzöſiſchen Volkes werden ſollten. Denn mit dem Bau des Louvre entſtand ein weiteres für die Kunſtentwicklung kaum minder wichtiges Werk: die auf Anrathen der beiden Perrault, von Levau und Lebrun erfolgte Gründung der „Académie royale de l'architecture“ zu Paris. Hiermit trennte ſich die Baukunſt auch äußerlich von den von Lebrun beherrſchten anderen Kunſtgebieten.

Im Jahre 1671 wurde an die Spitze der jungen Anſtalt *François Blondel* (geb. zu Ribemont 1618, † zu Paris 1686) geſtellt. Auch dieſer war urſprünglich ein Dilettant, Mathematiker, alſo am Gelehrtentiſche herangereift, ſpäter von der Mathematik zur Artillerie übergegangen und zum Marſchall ernannt worden. Sein in einem unvergleichlichen Lehrtalent begründeter Einfluß auf die folgenden Architektengeſchlechter iſt von kaum geringerer Bedeutung als der Perrault's, weniger durch ſeine künſtleriſchen Thaten, als weil er den Grundſätzen desſelben erſt eine für ein Jahrhundert gültige Durchbildung gab.

Der Zweck der Akademie war, öffentlich in den Regeln der Baukunſt zu unterweiſen, wie ſie ſich aus der Lehre der größten Meiſter und unter dieſen namentlich des hochgefeierten Palladio und aus den Beiſpielen der ſchönſten erhaltenen Bauwerke der Antike ergaben. Blondel's großes Lehrbuch „Cour d'architecture“[1]) giebt uns einen klaren Einblick in die Unterrichtsweiſe, durch welche er dieſes Ziel zu erreichen ſtrebte, in die Art, wie er in den gewöhnlichen Verſammlungen der Akademiker den Austauſch der Kenntniſſe dazu benutzte, um die Baukunſt von jenen „verkehrten“ Ornamenten des Barock zu reinigen, von den Mißbräuchen zu befreien, welche nur Unwiſſenheit und Eitelkeit in dieſelbe hineingeführt haben könnten. Das Ziel ſeines Buches iſt ein rein praktiſches: er ſchildert die fünf Ordnungen der Architektur und giebt die Regeln für die bequemſte Anwendung derſelben, in der Hauptſache dem Vitruv und deſſen italieniſchen Erklärern folgend. Aber die Lehre Vitruv's iſt nach Blondel's Meinung auch diejenige der griechiſchen Architektur, welche die römiſche an Erfindungskraft weſentlich überboten hätte, wie aus den erhaltenen Baureſten klar hervorgehe. Daher

---

[1]) Paris, 1675.

unterwirft er ſich nicht unbedingt dem antiken Schriftſteller, ſondern ſucht ihn in Uebereinſtimmung mit den großen italieniſchen Meiſtern zu ſetzen, welche ihre Reſultate aus Aufmeſſungen gewonnen hatten, mit Palladio, Vignola und Scamozzi.

Es iſt mithin ſeine Vorſtellung von der Bauart der Römer ebenſo eine aus zweiter Hand geſchöpfte, wie jene der angeblich durch Vitruv dargeſtellte griechiſche Bauart. Denn heute weiß Jedermann, daß Palladio's Anſichten über die Antike, ſo geiſtvoll und tief ſie waren, ſich doch keineswegs mit den Baureſten Athen's decken. Wir nennen ſeine Werke, ob ſie gleich im guten Vertrauen geſchaffen ſind, als wären ſie ſtreng altrömiſch, Hochrenaiſſance; erkennen ſie als ſtiliſtiſch grundſätzlich von der Antike unterſchieden. Dies war bei Blondel nicht der Fall, ſondern er nahm Palladio für faſt eben ſo ächt, als die Antike ſelbſt, gewiß aber in ſeinen Aufmeſſungen der letzteren für unbedingt zuverläſſig.

Wie Blondel ſich alſo hierin formal der Hochrenaiſſance der Vitruvianer anſchloß, ſo folgte er auch theoretiſch italieniſchem Vorbilde, dem des Leon Baptista Alberti. Der Kunſtlehre dieſes Meiſters zufolge bilden die Zahl der Theile, ihre Vollendung und Anordnung an einem Bau das, was er „concinnitas“ nennt und Blondel mit „harmonie, ſymmetrie, grâce, gentilesse et correspondance“, Jacob Burkhardt als das „völlig Harmoniſche“ überſetzt. Die Schönheit beſteht ihm im weſentlichen aus dem Verhältniß des Ganzen zu ſeinen Theilen und der Theile unter ſich, die ſich wie beim menſchlichen Körper wechſelſeitig bedingen. Dieſe Verhältniſſe zahlengemäß feſtzuhalten, ſo wie durch die Noten die Akkorde der Muſik dargeſtellt ſeien, iſt Alberti's und nach ihm Blondel's eifrigſtes Beſtreben. Namentlich letzterer glaubt die Schönheit in den Maſchen von Tabellen auffiſchen zu können. Dieſe Zahlen oder Einheiten (nombres) ermittelt er durch geiſtreiche, wenn auch im Grunde haltloſe Unterſuchungen über das Weſen des Akkordes, welche hier zu verfolgen nicht unſere Aufgabe iſt; ſie werden ihm zur Gewißheit, nachdem er die Bauwerke Palladio's und andere moderne, namentlich aber nachdem er antike Bauwerke auf ihre Verhältniſſe in dieſem Sinne unterſucht hatte und es dabei überall ſo einzurichten wußte, daß ſich ſeine Regel beſtätigt fand, ſtets eine Einheit entdeckt wurde, mit deren Hilfe ſeiner Ueberzeugung gemäß das Ganze wie alle Theile entworfen ſind, ebenſo wie der „Modul“ beim Entwerfen einer Säule als maßgebend für alle Theile und die geſamte Höhe galt.

Er iſt mithin der Anſicht, daß jene Verhältnißlehre, weil ſie ſchon die Alten kannten und als Richtſchnur bei ihren Arbeiten benutzten, auch jetzt unbedingt eingehalten werden müſſe, daß ein wahrhaft

ſchöner Bau in ein Syſtem ſolcher Einheiten ſich müſſe zergliedern laſſen und daß jede Abmeſſung desſelben in einfacher zahlenmäßiger Beziehung zu derſelben ſtehen müſſe, jedes Abweichen, jeder verwickelte Bruch als Diſſonanz wirke.

Hierin liegt der große Unterſchied zwiſchen der Anſicht Perrault's und Blondel's, ein Unterſchied, welcher auf lange Zeit die franzöſiſchen Architekten in zwei Lager theilte, ſeitdem er in Blondel's „cours d'architecture“ und Perrault's kurz nachher erſchienenen, doch Blondel bereits inhaltlich aus den Verhandlungen in der Akademie bekannten „Ordonnance des cinq espèces de colonnes, selon la méthode des anciens“ [1]) in voller Schärfe zum Austrag gekommen war.

Noch mehr als ein halbes Jahrhundert ſpäter beſchäftigt ſich der ſeiner Zeit berühmte Architekt *C. E. Briseux* in ſeinem „Traité du beau essentiel dans les arts“ [2]) mit dieſen Streitfragen, indem er ſich, mit der Mehrzahl der gleichzeitigen Künſtler völlig auf die Seite ſeines Lehrers Blondel ſtellte. Beiden Streitenden war die hohe Verehrung der Antike und die feſte Abſicht, nicht nur ihre Formen, ſondern ihren Geiſt neu in der Architektur aufleben zu laſſen, gemeinſam. Perrault iſt aber in Erkenntniß der zahlreichen Ungenauigkeiten in den Verhältniſſen der klaſſiſchen und italieniſchen Architektur der Meinung, daß dieſe nicht unbedingt eingehalten werden müßten, ſondern daß man ſie beliebig ändern dürfe, wenn man es nur mit Geſchmack, Geſchick und Einſicht mache. Es komme wie beim menſchlichen Körperbau nicht auf die Richtigkeit gewiſſer Verhältniſſe, ſondern auf die anmuthige Form an. Die vollendete Schönheit ſei gerade auf einem gewiſſen Wechſel der Erſcheinung begründet. Die Verhältniſſe der Ordnungen ſeien keineswegs aus der Natur der Bauten nothwendig ſich ergebende, ſondern entſtanden durch die geiſtige Uebereinſtimmung der Architekten, von denen einer beim andern lernte, ſo daß ſich ein gemeinſamer, nunmehr alle Welt beherrſchender Geſchmack durch die Macht der Gewohnheit ausgebildet habe. Daher will er dem Architekten das Recht gewahrt haben, die Ordnungen ſeinem Schönheitsgefühl nach abzuändern, wie ja auch die Alten es gethan. Mit den Verhältniſſen verhalte es ſich keineswegs wie mit den Tönen des Akkordes; denn hier bemerke jedes Ohr alsbald den Mißklang, während der Architekt nur durch Nachmeſſen der Fehler den verwickelten Zuſammenhang der regelrechten Verhältniſſe mühſam erkennen könne.

Nach Perrault gibt es zwei Arten von Schönheiten in der Archi-

---

[1]) Paris 1683.
[2]) Paris 1752.

tektur: Erſtens eine geſetzmäßige, auf die klare Erkenntniß des Verdienſtes und Werthes, wie auf den Reichthum des Materials, die Pracht und Durchbildung, oder auf die Symmetrie, auf die Maßeinheit der Verhältniſſe, Größe, Lage und Anordnung begründete; und zweitens eine willkürliche, die dem wechſelnden Geſchmack der Zeit, dem Urtheil des Hofes folgend, kurz modiſch iſt. Dieſer Gedanke iſt ungemein bezeichnend und macht Perrault geiſtig zum Begründer des Rococo. Nach ſeiner Meinung entſtanden die Ordnungen der Alten durch eine willkürliche, weil freie That glänzend begabter Künſtler und daher müſſe es auch für einen großen modernen Baumeiſter möglich ſein, etwas von den früher geſchaffenen Verhältniſſen Abweichendes und doch Schönes zu ſchaffen. Und gerade dies bildet für ihn die ſchwerſte Aufgabe des wahren Architekten. Die geſetzmäßige Schönheit verlangt nur geſunden Verſtand; die Aufgabe des Architekten könne unmöglich darin beſtehen, blos die gewonnenen Regeln mechaniſch zu verwerthen, ſondern er muß verſuchen neue, richtig erſcheinende (probables et vraisembables), auf die richtige Erkenntniß begründete Verhältniſſe zu erfinden, die ſich von den überlieferten und gebräuchlichen nicht zu weit entfernten. Er warnt ſogar vor zu blinder Verehrung der Antike, vor den aus dem Ausſpruche des Spaniers *Villalpanda* zu ziehenden Folgerungen, welcher meint, Gott ſelbſt habe den Architekten beim Bau des Salomoniſchen Tempels die richtigen Verhältniſſe gelehrt und die Griechen ſie von dieſem entlehnt. So beanſprucht Perrault für ſeine Kunſtgenoſſen das Recht der ſelbſtändigen Fortbildung der überkommenen Formen.

Der Gegenbeweis Blondel's für die innere Nothwendigkeit der Verhältniſſe iſt ſehr gekünſtelt. Er ſagt, es gebe angenehme und unangenehme Bauten und erfahrungsmäßig gewiſſe Verhältniſſe an den angenehmen, welche an den unangenehmen nicht ſind. Dieſe ſind mithin der Grund der Schönheit und des guten Geſchmackes in der Architektur und müſſen ihrem Weſen nach erkannt und daher in eine unerſchütterliche Regel gebracht werden können. Denn häßliche Dinge können durch Angewöhnung nicht ſchön werden. Nicht die Pracht des Materiales und der Arbeit bedingen die geſetzmäßige Schönheit, da auch der einfache Gegenſtand ſchön ſein könne, ſondern eben nur die richtigen Verhältniſſe, die er ſelbſt an gothiſchen Bauten (am Dom zu Mailand) nachweiſt.

Die Verſuche Perrault's, ſeine Gedanken künſtleriſch in's Werk zu ſetzen, fielen zu Gunſten ſeines Gegners aus. Ich beſprach ſchon die merkwürdige Erſcheinung, daß der nationale Aufſchwung den Wunſch zeitigte, daß auch eine dem franzöſiſchen Volke eigene Ord-

nung geſchaffen werde, welche an Anmuth und Freiheit die Kompoſita-Ordnung der Römer noch übertreffen ſollte, ja daß der König für alle Architekten eine Wettbewerbung mit hohem Preis ausſchrieb, um Entwürfe zur ſechſten Ordnung zu erlangen. Aber unter der Unmaſſe der eingegangenen, zum Theil mit vieler Kunſt ausgearbeiteten Zeichnun-

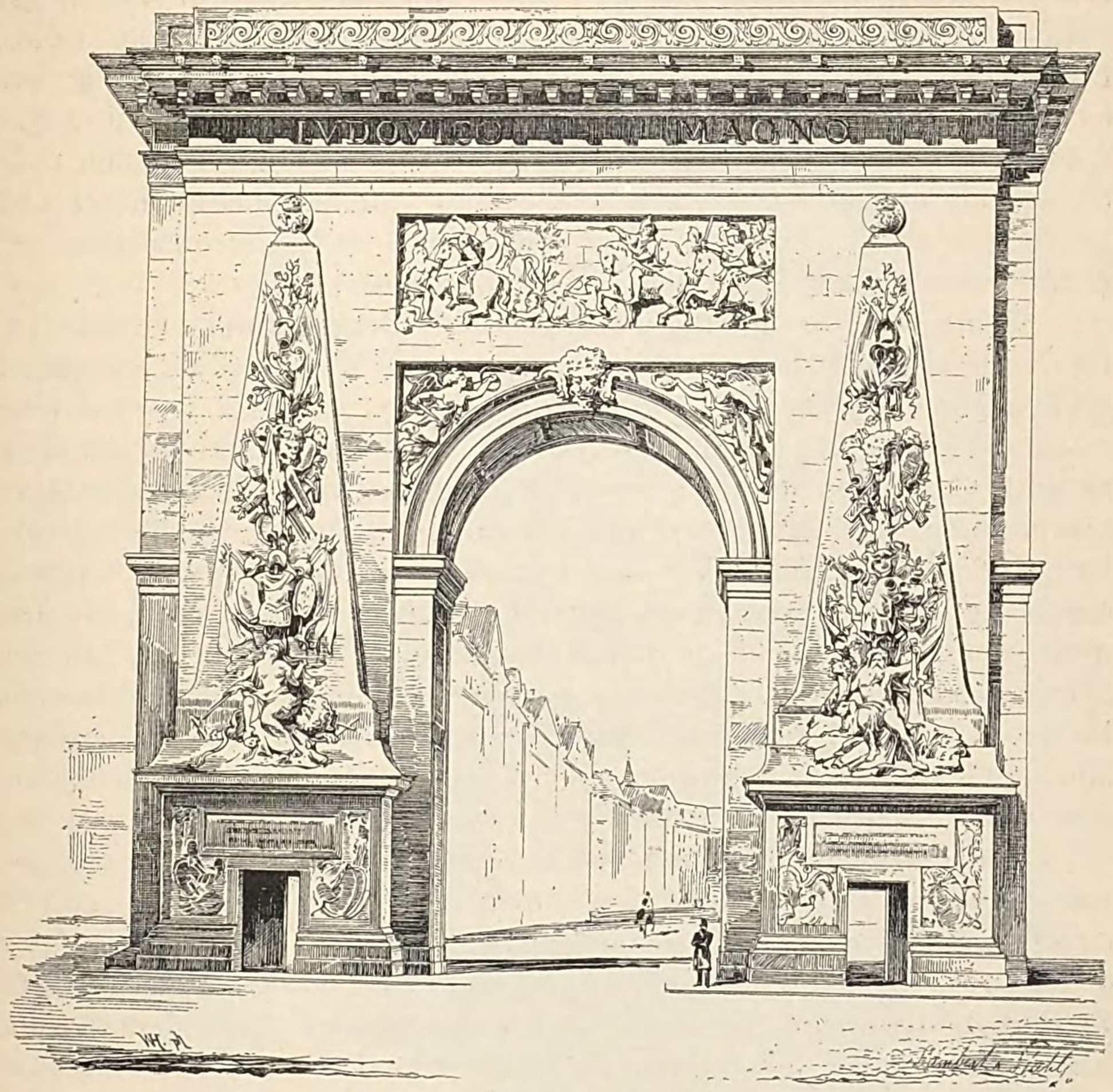


Fig. 50. Porte St. Denis zu Paris.

gen beſtand die Mehrzahl nach Blondel aus „gothiſchen“ Grillen und Abſonderlichkeiten oder langweiligen Anklängen an bereits Vorhandenes. Man könne, ſagt daher der Akademiedirektor, wie gerade der Mißerfolg beweiſt, zwar dies oder jenes an der Antike ändern, doch ſtets nur auf Koſten der Schönheit, deren Abhängigkeit von der Regel ihm nun erſt recht erwieſen ſchien. Als ſchlimmes Beiſpiel des Ungeſchmackes nennt Blondel öfters Borromini, der die Schönheit am

ärgſten durch Launenhaftigkeit geſchändet habe. Alſo auch hier der volle Kampf gegen das Barock!

Fragt man nun nach Blondel's künſtleriſchen Werken, ſo findet man auch bei ihm, wie bei Perrault, daß dieſelben wenig zahlreich ſind. Aber auch die kleinen ihm zugehörigen Schöpfungen gelten für Muſterwerke während des ganzen folgenden Zeitabſchnittes. Noch 1752 ſagte der berühmte Abbé Laugier über Blondel's 1672 dem König Ludwig XIV. von der Stadt Paris errichtete Porte St. Denis (Fig. 50), es gäbe nichts majeſtätiſcheres als die überragende Größe und den ſchönen Aufbau ſeines im Halbkreis geſchloſſenen Bogens, nichts richtigeres als die ihn begleitenden Ornamente, nichts männlicheres und kräftigeres als die Figuren und Reliefs, nichts beſſer gezeichnetes und nichts von ſtolzerer Linie als ſein abſchließendes Geſims.

Heute wird uns nicht ganz leicht, dieſe Begeiſterung zu verſtehen. Das Thor erſcheint uns nüchtern und akademiſch. Es beſteht aus einem großen Mauerkörper mit bekrönendem Geſims, in welchem eine viereckige Blende ſich befindet. In letztere iſt der Bogen geſtellt, der über geraden Gewänden auf einfachem Kämpfergeſims ruht. In den Zwickeln ſind Glorien, als Schlußſtein ein Löwenkopf, über der Blende ein oblonges Relief eingefügt. Vor den zu Seiten des Bogens übrig bleibenden Mauerkörpern ſteht je ein hohes Poſtament, welches durch die ſehr unbedeutenden Nebenthore durchbrochen wird, darüber ein an die Mauer gelehnter halber Obelisk mit reichem, bildhaueriſchem Schmuck. Beide Seiten ſind ſich ſehr ähnlich. Im ganzen Denkmale herrſcht alſo im Gegenſatz zu Perrault's Prachtbau ein abſichtliches Beſcheiden, eine wohl erwogene Einfachheit.

Von der Stadt Paris mit den Verſchönerungsarbeiten für dieſelbe betraut, leitete Blondel auch den Umbau der Porte Saint Bernard (1670), welche bis 1792 an jenem Platze ſtand, wo ſich jetzt der Quai de la Tournelle mit dem Boulevard St. Germain und der rue des Fossés St. Bernard ſchneiden. Der hier noch weniger gegliederte Mauerkörper hatte zwei Thore. Schließlich erneuerte Blondel die Porte St. Antoine (1672), die am Ende der rue St. Antoine am jetzigen Place de la Bastille ſtand, einen Bau des *Clement Métèzeau*, deren Hauptthor er an jeder Seite je einen Nebendurchgang beifügte, indem er ſonſt thunlichſt die alte Architektur und, Manſart an Anhänglichkeit gegen die Kunſtvorfahren nachſtrebend, namentlich *Goujeon's* Skulpturen erhielt. Ferner ſchuf er das Hôtel de Rouillé (rue des Pouliers).

Aber dieſe kleinen Bauten ſind nicht geeignet, Blondel's Ruhm als Architekt zu erklären, den er ganz unzweifelhaft bei Zeitgenoſſen und Nachlebenden beſaß. Leider hat ſich kein größerer Plan ſeiner

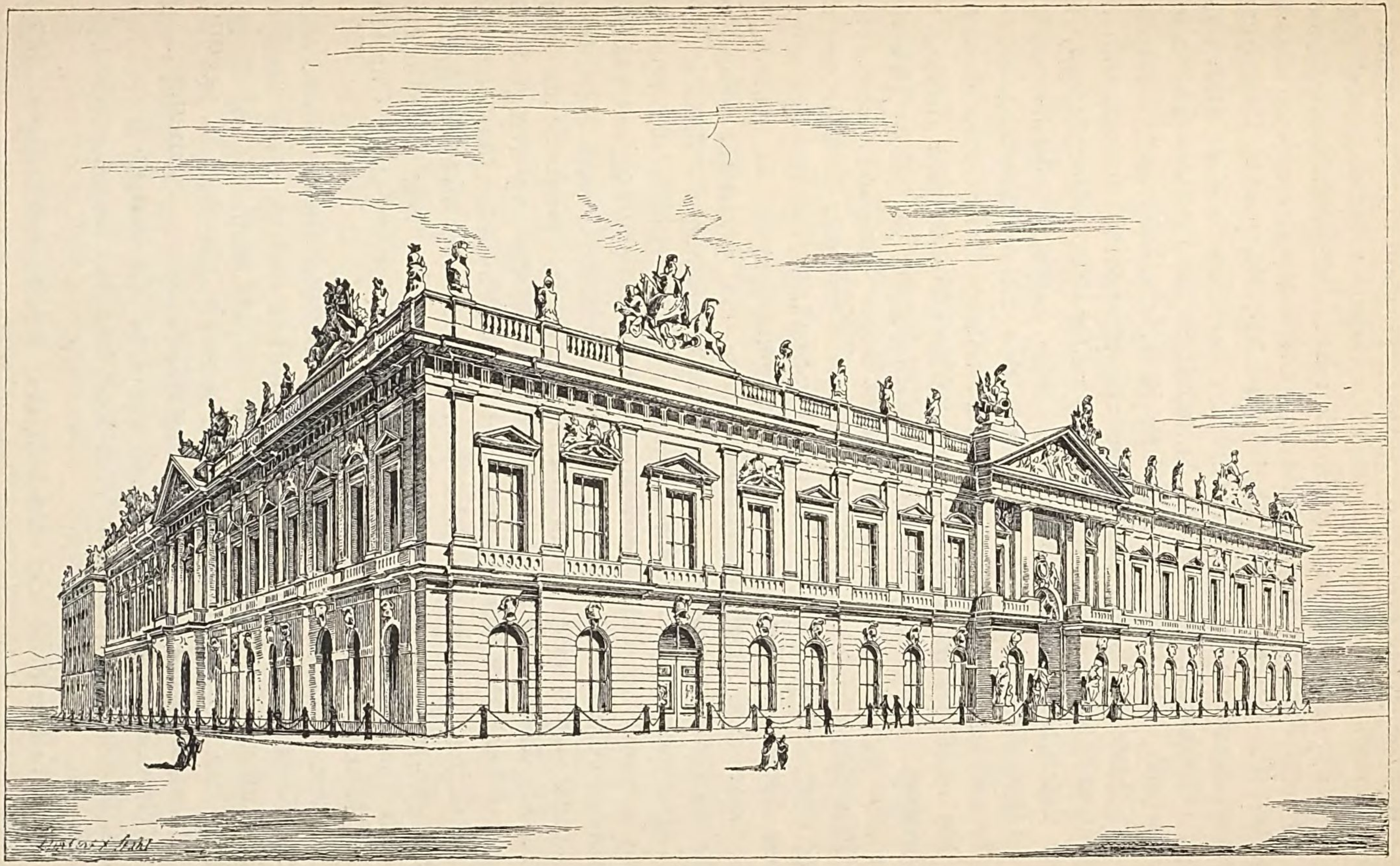


Fig. 51. Zeughaus zu Berlin. Jetziger Zustand.

Hand in Frankreich erhalten, an welchem man die Nutzanwendung ſeiner Grundſätze beobachten könnte. Dagegen erfahren wir durch den Profeſſor der Berliner Bauakademie unter König Friedrich I., *Broebes*, daß Blondel der Schöpfer des Entwurfes zum Zeughaus zu Berlin (Fig. 51) iſt. Broebes, ein Schüler Jean Marot's, war in Paris thätig geweſen, kannte alſo die franzöſiſchen Verhältniſſe ganz genau und verließ Frankreich wohl nach Aufhebung des Ediktes von Nantes, erſt ein Jahr vor Blondel's Tod. Es iſt alſo kein Grund vorhanden, die in einem Werke Broebes' klar ausgeſprochene Bezeichnung des Zeughaus-Entwurfes als Arbeit des Pariſer Akademiedirektors, wie bisher geſchehen, für unrichtig zu erklären, zumal da der Entwurf in der glänzendſten Weiſe Zeugniß von den äſthetiſchen Grundſätzen Blondel's ablegt und dieſer nachweisbar ſelbſt in Berlin war. Bekanntlich hat man den Bau bisher dem Berliner Architekten *Nehring* zugeſchrieben. Jedoch wird bei der Darſtellung der deutſchen Baukunſt jener Zeit ſich die Unwahrſcheinlichkeit dieſer Annahme zeigen. Nehring iſt vielmehr nicht der Künſtler, ſondern nur der Ausführende am Bau. Denn wenn auch Berlin ganz beherrscht war von der franzöſiſchen durch die Refugiés dahin getragene Schule, ſo befand ſich doch unter den Architekten keiner, dem ein derartiges Werk zugeſchrieben werden könnte, ſind vielmehr alle ſonſtigen Arbeiten, auch Nehrings, mehr oder minder gelungene, doch gerade der höchſten Feinheit, jener in Paris erſtrebten letzten Vollendung entbehrende Schulwerke von durchaus nicht ungewöhnlichem Können. Die Zeughausfaçade jedoch würde auch in Paris das allergrößte Aufſehen erregt haben. Sie wurde daſelbſt vergeſſen, weil vielleicht nur wenige ſie im Entwurf ſahen, der Meiſter bald nach ihrem Entſtehen ſtarb und die geſchichtlichen Quellen über jene Kunſtperiode überhaupt ſehr ſpärlich fließen. Vermittlerin bei dem Auftrag an Blondel mag die Prinzeſſin Eliſabeth Charlotte von Orleans, die Baſe der Königin Sophie Charlotte von Preußen geweſen ſein.

In dem Zeughauſe zu Berlin, wie es Blondel entwarf, d. h. ohne das das Gurtgeſims überſchneidende Mittelthor und ohne die Gruppen auf der Attika, erkennen wir den vollen Einfluß Manſart's, die ſtrenge Theilung der Stockwerke, den Mangel jedes Ornamentes, die gewiſſenhafte, ſtreng klaſſiſche Detaillirung, den Bau in vollausgebildeten, regelrechten Ordnungen, die vorwiegende wagrechte Gliederung bei reichem Wechſel in den Riſaliten. Die Vorbilder ſind die Schlöſſer von Blois und Maisons.

Der Fortſchritt in der franzöſiſchen Kunſtentwicklung dagegen zeigt ſich darin, daß die nationalen Pavillonbaue und die bewegte

Dachlinie zu Gunften der Obergewalt des Hauptgefimfes aufgegeben wurde und namentlich, daß eine ftreng palladianifche, feinere, zierliche Gliederung, eine weichere Behandlung der Profile, ein geringerer Aufwand an Kraft in den Ausladungen Platz greift. Die Verhältniffe der Façade find von zurückhaltender Vornehmheit, ftreng nach Blondel's Regel nach Zahlen bemeffene. Ueber dem gequaderten Erdgefchoß erhebt fich eine toskanifche Ordnung. Die Fenfter zwifchen der letzteren find einfach und zierlich umrahmt, die Gefimfe von größter Feinheit, faft zu zart für den nordifchen Himmel, aber ficher zu zart für das Kunftempfinden *Schlüter's*, der fpäter dem ganzen Bau durch feine wuchtige Plaftik barockes Leben verleihen zu müffen glaubte.

Vorzugsweife in dem Streben nach einfacher Vornehmheit läßt fich Blondel als der Boileau der Architektur erkennen, während Perrault noch mehr dem Standpunkte Ronsard's fich näherte. Diefer Dichter bezeichnete die Erfindung als das Werk einer gefunden Einbildungskraft, wünfchte ihr reiche Gedanken, Schilderungen und Bilder zur Erhöhung ihrer Kraft und ihres Lebens, wollte, daß die Dichtung aus einem die Vorftellungen und Geftaltungen aller Dinge in fich faffenden Gemüth heraus neu gefchaffen werde. Boileau dagegen tadelte jenen, der feine Helden nur nach fich felbft bildet und forderte, daß die Vernunft die vielgeftaltige Natur nach Gefetzen umforme. Vor allem aber fand er das Erhabene in dem Einfachen. Dies, wie es die Antike bot, bildete auch das Streben Perrault's, wie Blondel's. Wie Boileau gegen die Ueberfchwänglichkeit in der Dichtung zu Felde zog, fo waren die beiden Bautheoretiker in vollem Widerfpruch zu dem Pathos Lebrun's. Knappe natürliche Beredfamkeit an Stelle matten Wortreichthums, das heißt in die Sprache der Baukunft überfetzt: antike Einfachheit an Stelle des barocken Formendranges.

Aber wie weit waren die beiden Vorkämpfer diefes Gedankens noch von ihrem Ziele entfernt! Von der Louvrefaçade zum Parthenon ift der gleiche Weg wie von Phaedra zur Antigone!

Blondel wurde bereits als ein hervorragender Lehrer feiner Kunft genannt. Er ift derjenige Meifter, der die Anfchauungen des älteren Manfart nicht nur in feffe Form brachte, fondern fie auch in dauernder Geftalt der Nachwelt überlieferte. Freilich blieben nicht alle feine Schüler bei der Stilftrenge, die ihn für fpätere Zeiten fo hoch verehrungswürdig machte. Lebrun hatte Frankreich zu tief den beraufchenden Becher des Barock koften laffen, als daß der Trank fpurlos an feinem Wefen hätte vorüber gehen können. Aber in einem Meifter erhielt fich bis über die Lebensdauer Ludwigs XIV. hinaus der ältere Klafficismus ganz rein, in *Pierre Bullet* (geb. 1639, † 1716). Derfelbe

iſt im Atelier Blondel's herangebildet und deſſen ächteſter Schüler. Aus ſeiner Kunſt iſt mithin mancher Schluß auf die ſeines Meiſters zu machen. Er folgte ihm in ſeiner Stellung als Stadtarchitekt, errichtete aber zugleich alle Bauten der Reformirten Jacobiner, mithin auch deren Noviciat in Paris (1685 im Bau; jetzt St. Thomas d'Aquin, rue du Bac), ein kleines, wenig bedeutendes Haus.

Im Stadtdienſt ſchuf er die Porte St. Michel (1674). Dieſelbe beſteht aus drei Rundbogenthoren. Der ganze Mauerkörper bis zur Kämpferhöhe des großen Mittelthores, die Wölbung desſelben und die oberen Ecken bis zu dem reich ausgebildeten Konſolengeſims ſind kräftig gequadert. In den Zwickeln wurden Reliefs angebracht, die Bogenleibungen kaſſettirt. Ueber dem Hauptgeſims befindet ſich eine kräftige Attika. So iſt der Aufbau ſtreng dem Bedürfniß gemäß, in entſchiedenem Gegenſatz zu Perrault's reichgeſchmückten Triumphbogen und ein Beweis für die beginnende Einwirkung der „vornehmen Einfachheit".

Außer dem öffentlichen Dienſt war Bullet jedoch auch bei den Großen von Paris und der Provinzen ein beliebter Baumeiſter, der zu einer Anzahl bedeutender Privatgebäude Pläne lieferte. Eine ſchöne Grundrißlöſung lieferte er im Hôtel de Vauvray (an Stelle des jetzigen zoologiſchen Gartens) auf langgeſtrecktem flaſchenartig nach hinten ſich erweiterndem Grundſtück, deſſen ganzer vorderer Theil als Hof, links mit Stallgebäuden, verwendet wurde, während am Ende das ſchmale Wohnhaus zu dem nach links anſtoßenden Garten überführt. Der Grundriß machte einen Gang zur Verbindung der Haupträume unter einander unmöglich, ſo daß die Bequemlichkeit des Hauſes nicht wenig litt. Die Architektur iſt wegen ihrer faſt übermäßigen Einfachheit zu beachten, die wohl nicht in Beſchränkung der Mittel durch die Erbauerin, die Marquiſe de Vauvray, ſondern in freier Entſchließung des Architekten zu ſuchen iſt. Selbſt die Fenſtergewände ſind nicht mehr profilirt, ſondern als flache Umrahmungen gebildet. Der einzige Schmuck iſt ein kleiner Giebel über dem beſcheidenen Achſenmotiv.

Großartiger war die Anlage der Hôtel de Crozat (1702) und Hôtel de Thiers (1707), die zu den erſten am Place Vendôme (nördliche Ecke) errichteten Prachtbauten gehören, jedoch bereits 1747 durch *Contant* umgebaut wurden. Die Façade derſelben war durch den Geſamtplan *Jules Hardouin-Mansart's* gegeben. Das Hôtel Crozat nähert ſich in ſeinem Grundriß den modernen deutſchen Wohnungsanlagen. Im Vorderhauſe befindet ſich eine Durchfahrt, links die ſehr ſtattliche Treppe, in den übrigen Erdgeſchoß-Räumen Wirthſchaftsgelaſſe, zuſeiten des Hofes Ställe und Remiſen, am Schluß des-

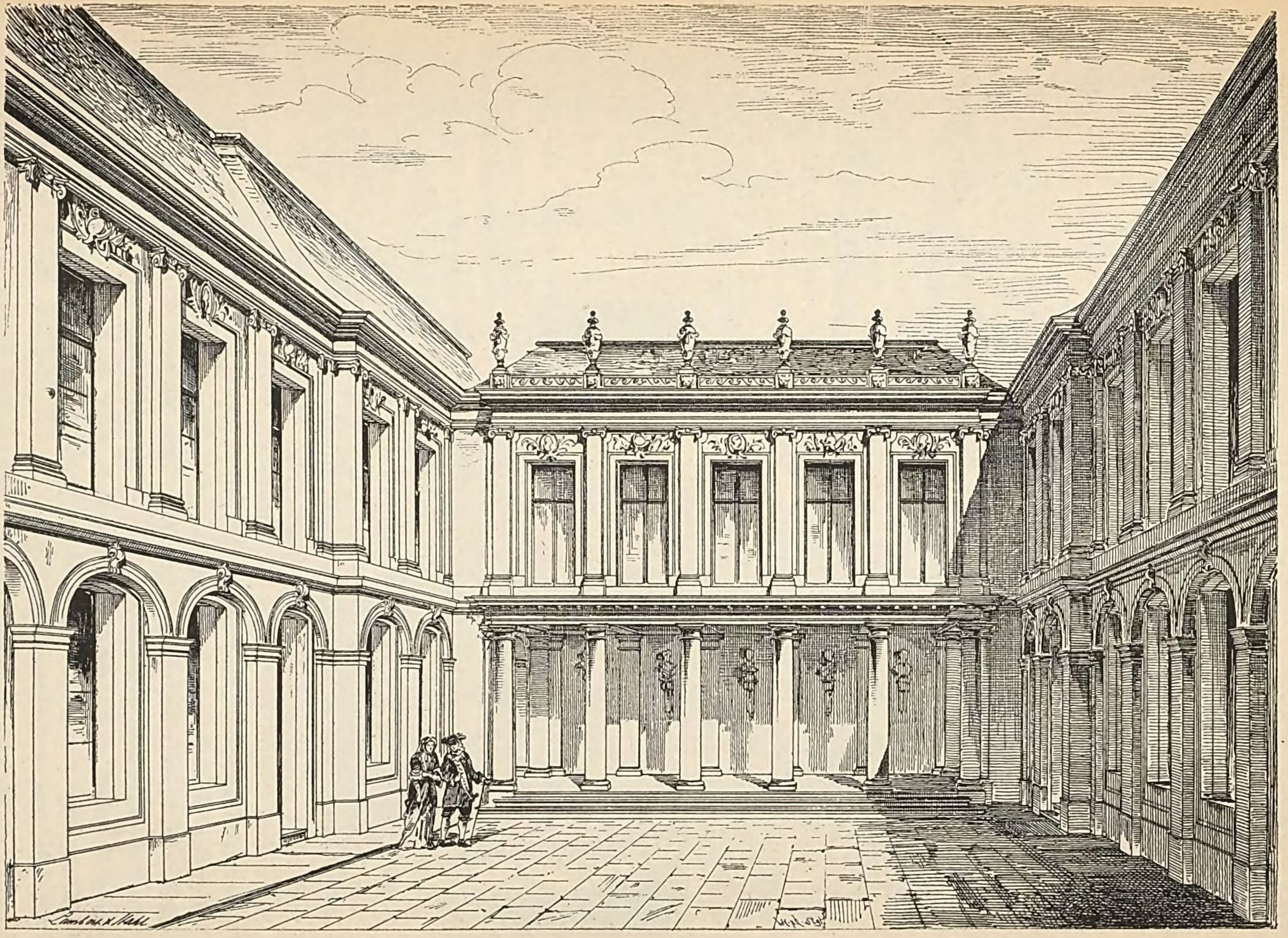


Fig. 52. Hôtel de Thiers zu Paris. Hofansicht.

ſelben der Garten. Der Grundriß des Obergeſchoſſes iſt eine höchſt beachtenswerthe Leiſtung, ausgezeichnet durch die treffliche Anordnung kleiner Verbindungsgänge, runder Räume, verſteckter Treppen im Hauptbau durch die große Galerie über den Remiſen, die zur Gartenterraſſe führt, während die ineinander mündenden Schlafgemächer des linken Hofflügels über den Ställen wenig den modernen Wünſchen entſprechen würden. Die Hoffaçaden ſind ein Weniges reicher als die des Hotel de Vauvray. Im Hotel de Thiers, welches nach dem Platz nur eine der ſchmalen Eckfaçaden beſitzt, ſind die Wohnräume wieder in das Hinterhaus gelegt, die Ställe und Remiſen dagegen abſeits auf einem ſeitlich ſich anlehnenden Grundſtück angebracht. Der trefflich erhaltene Hof (Fig. 52) zeigt hier eine weitaus prächtigere Ausſtattung, die jedoch nicht in allen Theilen Bullet's Werk ſein mag. Die Langſeiten und den runderen halbkreisförmigen Abſchluß des Hofes umgeben Pfeilerarkaden und darüber eine joniſche Pilaſterordnung. Die letztere zieht ſich auch an dem Hauptbau hin, erhebt ſich hier jedoch über einer vornehmen, offenen, toskaniſchen Säulenhalle, welche rechts zur bequemen Haupttreppe, links zum Vorzimmer führt. Darüber befindet ſich die Galerie. Bemerkenswerth iſt, daß dieſe keine Thüren zu der hinter ihr liegenden Zimmerflucht beſitzt, daß man mithin das unbequeme Bewirthſchaften der Räume, die hier leicht zu beſeitigenden Schwierigkeiten der Verbindung zwiſchen denſelben durchaus nicht als Nachtheil empfand. Die Gartenfaçade entſpricht an leererwerdender Eleganz ſchon dem Hôtel de Vauvray.

Ein reizendes kleines Landhaus von Bullet's Entwurf iſt das Schloß Iſſy, welches ſeit 1870 in Trümmern liegt. Bei nur 27,3 Meter Breite und etwa 20 Meter Tiefe enthält es ein hübſches Vorhaus, einen Saal. Beide ſind durch toskaniſche reſp. korinthiſche Pilaſter abgetheilt; zwiſchen dieſen iſt edel und ſtreng gegliedertes Füllungsornament, ähnlich wie an Campen's Rathhaus zu Amſterdam, angebracht und ächt palladianiſch ausgebildet (Fig. 53). Weiter enthält Iſſy einen Speiſeſaal, Salon und zwei Wohnzimmer, ſowie eine Treppe nach dem oberen Geſchoß. Die Fenſter des kurzen Flügels ſind unten im Rund-, oben im Stichbogen geſchloſſen, und von gequaderten Liſenen eingefaßt. Im Mittelriſalit findet ſich eine der offenen Säulenhalle des Hôtel Thiers entlehnte Anlage, darüber eine Pilaſterarchitektur, die einen Giebel trägt. Die Flächen zwiſchen den äußeren Stützen ſind mit Büſten auf Konſolen nach dem Vorbild von Verſailles geſchmückt. Das Schloß entbehrt jeder Anmaßung, iſt ländlich, doch überaus vornehm gehalten und liegt am Ende eines ſchmalen Parkes, deſſen Hauptbeſtandtheil eine in der Achſe des Bauwerkes gelegene Allee bildet.

Räumlich ausgedehnter iſt das Schloß Champ en Brie bei Paris, ein Bau von ſehr ſchlichter, nur im Mittelpavillon derjenigen von Iſſy ſich nähernden Architektur, doch von überaus reizvollem Grundriß, in welchem der ovale Mittelſaal und die Umſicht, mit der die kleinen Verbindungsgänge angelegt wurden, in das Auge fallen. Die Innenarchitektur zeigt dagegen ſchon eine bewegtere Linienführung, die Anfänge des Rococo.

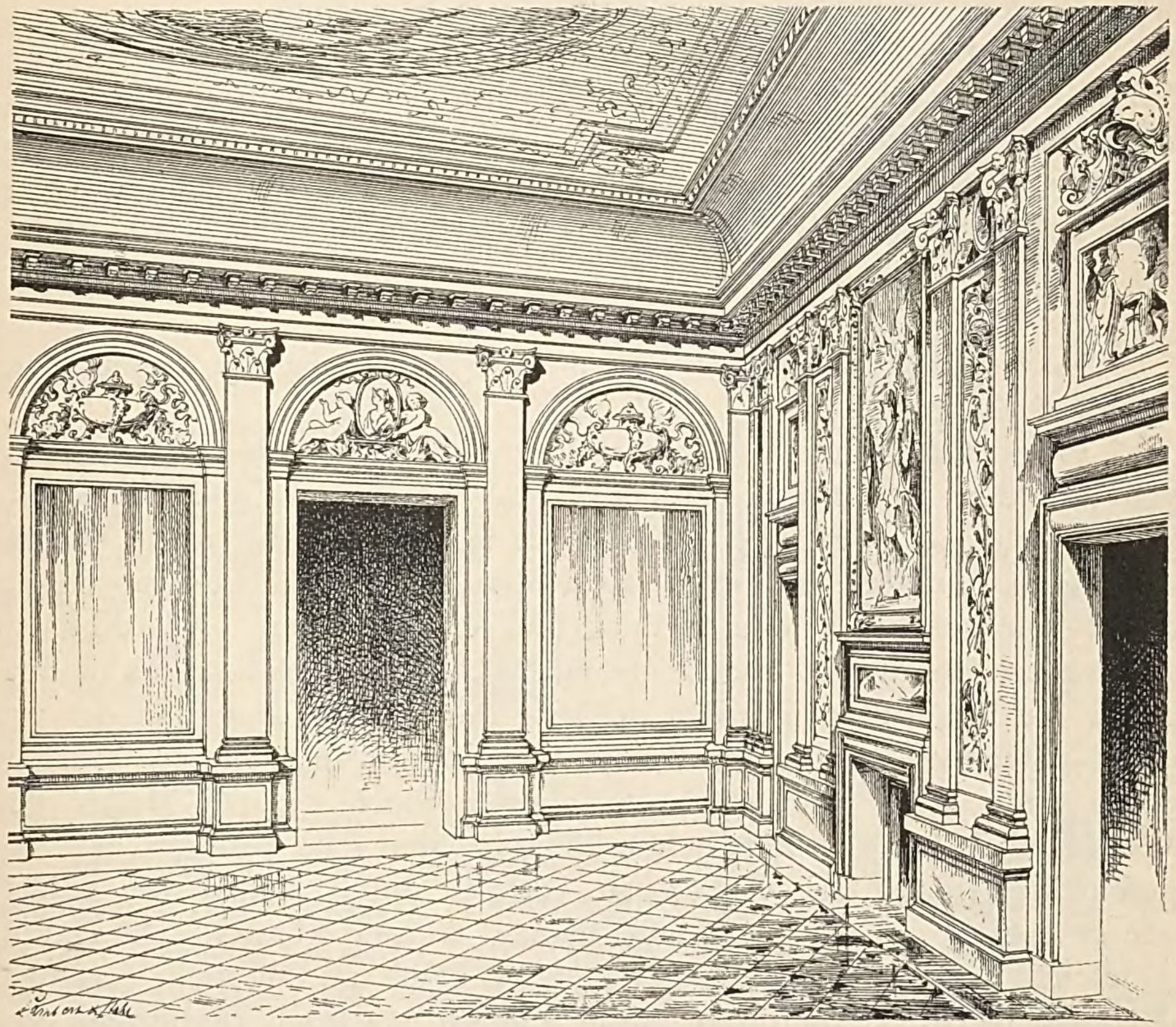


Fig. 53. Schloss Iſſy bei Paris. Saal.

Den von Perrault angeregten Gedanken, das Erdgeſchoß zu einem Sockel für die Pilaſterordnung des Obergeſchoſſes zu machen, ſehen wir durch Bullet weitergeführt in deſſen Biſchofspalaſt zu Bourges. Das Erſtere iſt in den drei Vorlagen auch hier als Arkadenreihe gebildet, die joniſchen Pilaſter darüber ſind gekuppelt und überragt von der Breite der Riſalite entſprechenden Giebeln mit Statuen als Akroterien und Reliefs als Füllungen. Die ſchlicht vornehme Behandlung der Architektur, namentlich die edele, maßvolle Profilirung er-

innern an allen diefen Bauten lebhaft an das Berliner Zeughaus. Die fieben Fenfter breiten Rücklagen find ganz fchlicht, der ganze Bau erfcheint als breit hingeftreckte, zierlich abgetheilte Maffe. Diefe Eigenthümlichkeit mag zum Theil auch die Geftalt des Grundftückes mit fich gebracht haben, die dem Architekten nicht unerhebliche Schwierigkeiten verurfachte und ihn zwang, den mit Arkaden umgebenen, fehenswerthen Hof feitlich von der Hauptachfe anzulegen. Die großartige Treppe erinnert an jene Manfart's in St. Cloud.

Bullet ftand fehr hoch im Anfehen feiner Kunftgenoffen. Für die Schilderung der Hauptmeifter der Zeit ift es durchaus bezeichnend, wenn der jüngere Blondel fagt: der Architekt folle gelehrt fein wie François Blondel, ftreng wie François Manfart, unternehmend wie Perrault, erfinderifch wie Hardouin, und Mann von Gefchmack wie Bullet.

Noch einige Architekten von minder fcharf ausgefprochener Sonderheit feien genannt:

Pierre Cottart,[1]) den wir fchon wiederholt nannten, arbeitete in der Richtung Lemercier's und Levau's. Er erwarb fich durch das Hôtel Amelot de Bisseuil, fpäter de Hollande (vielle rue du Temple und rue des Guillemittes; 1657—1666), durch die gefchickte Anordnung der Räume auf befcheidenem Baugrund einen Namen. Allerdings ift der vordere Hof auf das Engfte befchränkt, dagegen finden fich in dem hinter ihm lagernden und dem jenfeits des zweiten Hofes an der rue des Guillemittes gelegenen Flügel ftattliche, wohlgebildete Zimmer, deren Anordnung namentlich im oberen Stock als ein Mufter der Wohnlichkeit für jene Zeit gelten können. Man fehe beifpielsweife die gefchickte Anlage der verfteckten Treppe, durch welche die Schlaf- wie Fefträume auf das bequemfte bedient werden können. Die Hauptgemächer waren künftlerifch gefchmückt, meift mit Oberlicht verfehen, der vordere Hof zierlich, der zweite mit großen Pilafterftellungen geziert, kurz, auf engem Raum eine Fülle vornehmer Pracht zufammengetragen.

In den fpäteren Bauten Cottart's macht fich überall der Einfluß Levau's und Perrault's geltend. Für den Louvre, zu dem er bereits, wie wir fahen, einen Plan geliefert hatte, fertigte er 1670 den Entwurf einer riefigen Feftftiege, welche einen großen Theil des Hofes eingenommen haben würde. Von einem rechtwinkligen Mittelraum follten Freitreppen zu je einem Podeft in der Mitte der Langfeite, und von

---

[1]) Receuil des oeuvres du Sieur Cottart, architecte, Paris 1686.

dieſen je zwei Läufe nach den Ecken, und weitere nach dem Mittel der Schmalſeiten laufen, wo ſich wieder je zwei Arme über den Eingangsthüren vereinigten. Ein Umgang führte im erſten Stock um das Treppenhaus, in welchem ſich die Säulenhalle der Façade wiederholte. Eine gewaltige Flachkuppel über hoher Voute überſpannte den ganzen Raum.

Das Schloß Vilacerf bei Troyes (1684) unterſcheidet ſich von den älteren Schloßbauten dadurch, daß die ſchmalen Gebäudetrakte durchſchneidende Haupttreppe ganz fehlt, mithin der ganze Wohnflügel zu einer Flucht Räume verwendet werden konnte. Der Salon iſt in der Mitte, Säle und Schlafgemächer mit Nebenräumen ſind in der Rücklage und den Pavillons untergebracht. Nur kleine Treppen führen zu den oberen Wohngelaſſen. Die Flügelbauten fehlen, die Façaden ſind ohne höheren Werth. Größere Aufmerkſamkeit wendete Cottart denjenigen eines Schloſſes zu, welches er für einen Herrn de Lopede (1686) entwarf; in dieſem legte er im Mittel und Eckriſaliten eine durch zwei Geſchoß reichende korinthiſche Ordnung mit mächtigem Geſims und Giebel in ſtrenger, an Levau's Louvrefaçade erinnernder Weiſe an, während der Grundriß durch die mächtige mittlere zweigeſchoſſige Halle getheilt, in jedem Flügel eine Treppe und die üblichen Wohnräume, jedoch nicht in einer Flucht, ſondern zu beiden Seiten eine mittlere Scheidemauer aufweiſt.

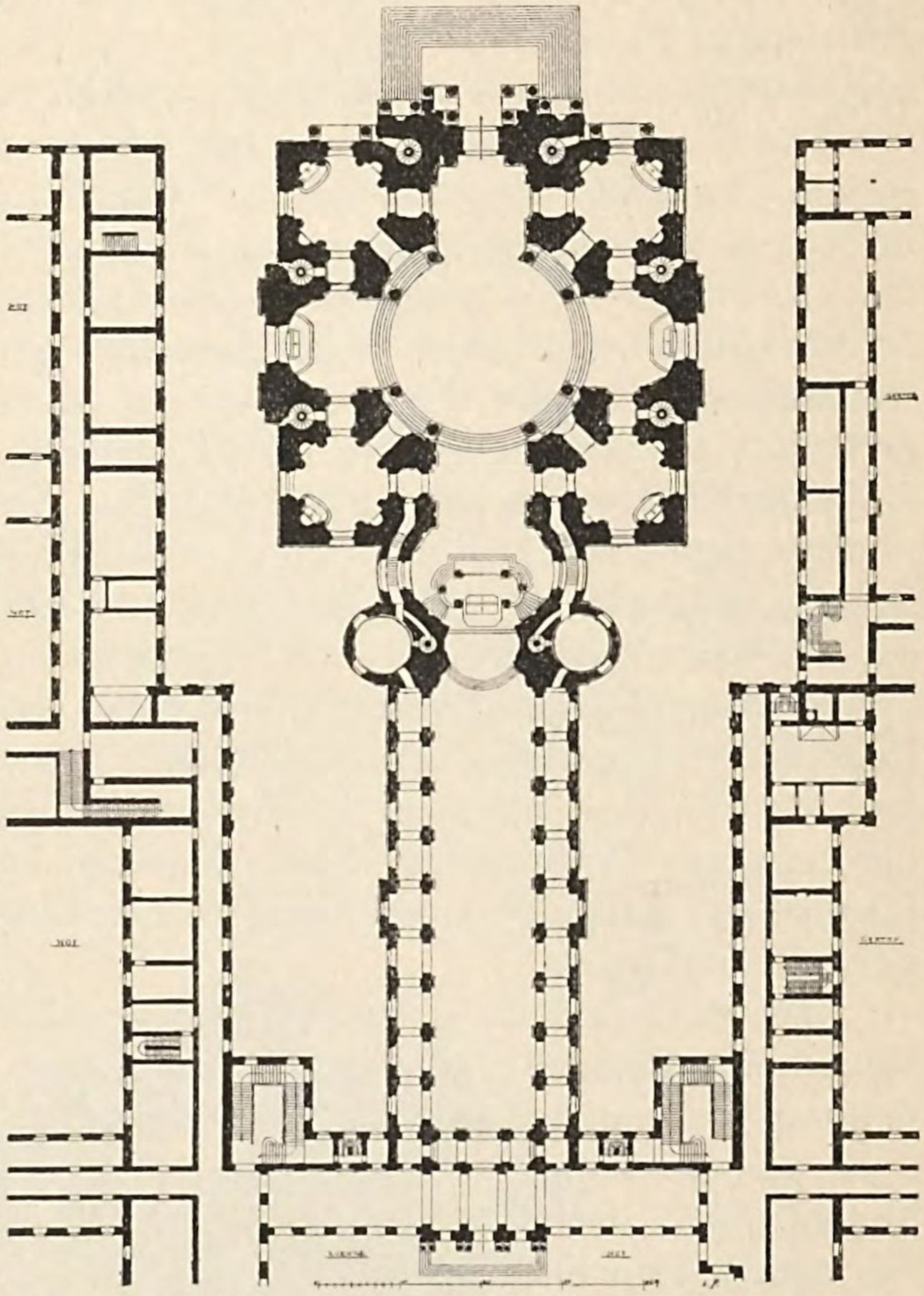


Fig. 54. Invalidenhôtel zu Paris. Grundriss des Mittelbaues, der Kirche St. Louis des Invalides und des Invalidendomes.

Von Cottart ſtammt ſchließlich noch die kleine Kirche des Péres de la Mercy (rue de Bracque, gegenüber dem Nationalarchiv),

deren Façade unten durch je zwei gekuppelte korinthiſche Säulen und Pilaſterpaare oben durch Kompoſitapilaſter gegliedert iſt. Neu und eigenartig, wenn auch nicht gerade lobenswerth iſt der Umſtand, daß jene Säulen, wohl um Platz in der engen Straße zu ſparen, einen ovalen Querſchnitt haben.

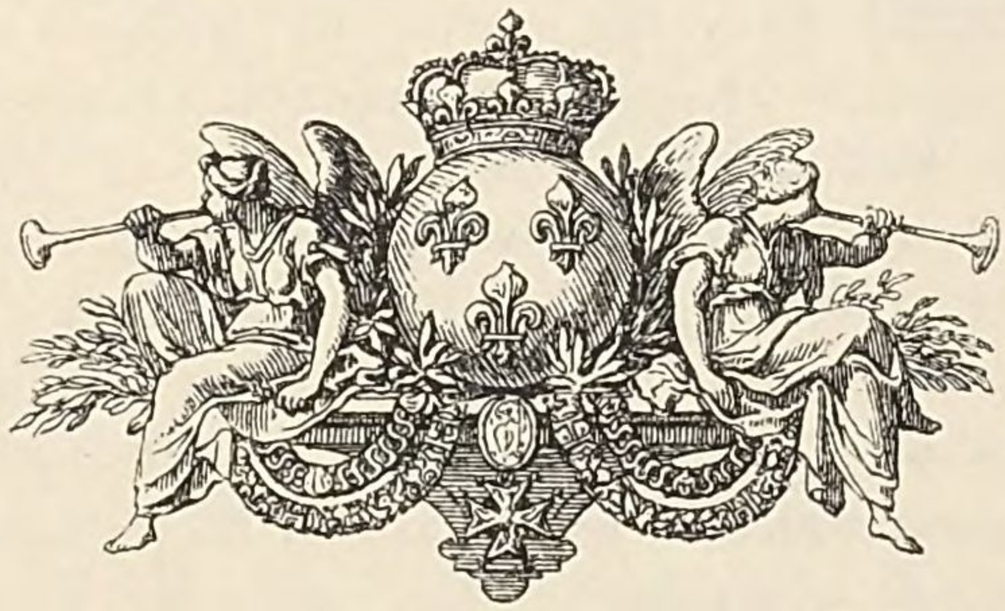
Enger der Schule Blondel's zugethan iſt *Libéral Bruant* (geb. gegen 1637, † zu Paris 1697), welcher namentlich bekannt wurde als Erbauer des rieſigen Invalidenhauſes (1671—1674) (Fig. 54), einer Anlage von 210 Meter Breite, mit Raum für gegen 5000 Mann. Unwillkürlich reizt dieſelbe zur Vergleichung mit dem Invalidenhaus zu Greenwich, ein Vergleich, der nicht zum Vortheil der franzöſiſchen Architekten ausfällt. Allerdings iſt bei erſterem in ſeiner wuchtigen, bombaſtiſchen Architektur, ſeinen großen Prunkräumen über das eigentliche Ziel hinausgeſchoſſen, iſt die Kaſerne in demſelben faſt zum Nebenzweck herabgeſunken, die Ruhmeshalle dagegen das bezeichnende Hauptglied geworden. Hier ſind die Verhältniſſe einfacher. Die Façaden ſind die eines Nutzbaues; ſchlichte Fenſter, im Erdgeſchoß Arkaden, Ortſteine an den Pavillons und als lothrechte Theilung. Nur in der Mitte befindet ſich ein großes Prunkportal, ein frei nach Manſart'ſchem Vorgang geſpannter Bogen auf joniſchen Pilaſtern, davor auf Poſtamenten, Statuen mit Trophäen, in der Bogenblende eine 1675 von *Guillaume Coustou d. j.* gefertigte Reiterſtatue Ludwig's XIV. in Relief. Der Grundriß iſt praktiſch und klar: In den Höfen je eine Arkade in beiden Geſchoſſen, dahinter die einzelnen Wohnräume, Säle, Krankenzimmer u. ſ. w.; die Mannſchaftsflügel haben je einen Gang in der Mitte, die Offiziere liegen in beſonderen Flügeln.

Die Kirche St. Louis des Invalides, in der Achſe des Haupthofes gelegen, kündet ſich nach vorne nur durch eine Säulenſtellung vor den Arkaden an. Der Grundriß iſt ſehr einfach und beſteht aus einem im Tonnengewölbe überdeckten Langhauſe, und aus Seitenſchiffen mit Emporen. Der Chor iſt im Halbkreis geſchloſſen, der Aufriß eine Kopie desjenigen von St. Sulpice, nur daß über den Seitenſchiff-Arkaden die Empore ſich in einer zweiten, korbartig geſchloſſenen Bogenreihe zeigt.

Im bürgerlichen Bauweſen begegnen wir Bruant bei ſeinem Haus für die marchands drapiers (früher rue des Déchargeurs, bei rue des Halles), einem nach Art François Manſart's gegliederten, reizvollen, dreiſtöckigen Bau, der durch drei Ordnungen je zu drei gekuppelter Pilaſterpaaren geliedert wird. Im Mittel ſieht man das große Wappen von Paris, zur Seite Karyatiden, darüber einen Segmentgiebel mit einer allegoriſchen Figur und über der oberen Ordnung einen geraden

Giebel mit dem Staatswappen. Das Ganze iſt eine mit Skulpturen vielfach geſchmückte Anlage reichſter Geſtaltung. Wenig bedeutend ſind endlich die von Bruant entworfenen Nutzbauten des Hospital de la Salpétrière.

Charles Errard (geb. zu Nantes 1606, † zu Rom 1689), Maler und Architekt, ſeit 1666 Direktor der franzöſiſchen Akademie zu Rom und als ſolcher beſchäftigt, die beſten modernen Bauten daſelbſt aufzumeſſen und zu zeichnen, iſt auch als Architekt in Paris thätig geweſen, indem er, wie es ſcheint, von Rom die Pläne zu der Kirche des Filles d' Assomption (1670—1676, jetzt Kaſerne rue St. Honoré) lieferte. Dem Künſtler ſchwebte das Pantheon zu Rom vor Augen. Denn er fügte an den ganz ſchlichten mit hoher Kuppel überdeckten runden Bau, gegen den Hof eine korinthiſche Säulenhalle mit Giebel zu, gliederte den Tambour nach außen mit ſchlichten Fenſtern und Niſchen. Im Innern verwendete er für das Untergeſchoß gekuppelte korinthiſche Pilaſter, während der Mauerkörper über dem Gurtgeſimſe allen Schmuckes entbehrt. Das Gewölbe iſt in Holz gebildet, der ganze Aufbau trocken und nüchtern, gleich dem anſtoßenden Kloſter. Wenn von Errard das Parlament der Bretagne (jetzt Juſtizpalaſt) zu Rennes wirklich erbaut iſt, was mit Recht bezweifelt wird, ſo würden wir ihn auch in dieſem Bau, namentlich in deſſen vornehmer und ſtrenger Innendekoration als einen vom Geiſte Pouſſin's beeinflußten Künſtler erkennen müſſen.



IV. KAPITEL.

JULES HARDOUIN-MANSART.

Ludwig XIV. begann zu altern. In der zweiten Hälfte ſeiner Regierungszeit vollzieht ſich ein auf dem Umſchwung der Neigungen des alternden Königs zurückzuführender Wandel im höfiſchen Leben. Im Anfang ging es groß und mächtig, jetzt aber geht es weiſe, geht bedächtig! Die Prunkliebe hatte ſich ſelbſt erſchöpft, die Vorliebe für ein großes Ceremoniell war in die Weiten der eigenen Hohlheit zuſammengefallen. Der König erſchrak über den Wahn der Größe, mit der er ſein Menſchenthum umkleidet hatte, ſuchte nach dem wirklich Hohen, Göttlichen. Er fand es in der katholiſchen Kirche, in jeſuitiſch brünſtiger Frömmigkeit. Daß er ſich ſchließlich doch nicht den Kopf berücken ließ durch andrängende Schmeichelei und die Grenzenloſigkeit ſeines Herrſchvermögens, daß er ſeiner Hinfälligkeit bewußt, an ſeine Pflichten gegen den Staat unter ernſter Regierungsarbeit dachte — das zeigt ihn erſt in einer ächten, die Fehler ſeines Lebens überragenden Größe.

Der König war ſtiller, ſein Leben ruhiger geworden. Der Becher des Genuſſes ging zur Neige. Frau von Maintenon beeinflußte ſein ganzes Daſein und zwar nicht ſo ſehr im üblen Sinne, als man zumeiſt annimmt. Man hat keinen Grund, ihre Frömmigkeit in Zweifel zu ſetzen. Wie den ganzen Katholicismus jener Zeit, ſo beherrſchte auch ſie der Geiſt der Gegenreformation. Die Einheit des Glaubens war das Ziel

aller hingebend Frommen. Man thut dem Einzelnen unrecht, wenn man eine Duldung von ihm fordert, die der ganzen Zeit, bis auf vereinzelte erleuchtete Geiſter fremd war. Niemand kann verpflichtet ſein über der Gleiche ſeines Jahrhunderts zu ſtehen. So auch nicht dieſe merkwürdige Frau. Sie zog Ludwig in engere Bande des Familienlebens. Sie verſtand den König und vermittelte ſeine nächſten häuslichen Beziehungen, wurde ſeinen natürlichen Kindern eine Liebe heiſchende und Ehrfurcht einflößende Pflegemutter, ſo daß ſich ſelbſt die ächten Prinzen und Prinzeſſinnen zum größeren Theil aus freiem Antrieb ihr anſchloſſen.

Aber der Tod hauſte grauſam im Kreiſe der königlichen Familie. Mehr und mehr wurde der Fürſt vereinſamt. Die lauten glänzenden Feſte wurden ſeltener, die Prinzeſſinnen hatten ſich von dem unfreundlicher werdenden Hofe zurückgezogen, die weiten Säle von Verſailles verödeten, die Prunkgemächer wurden verlaſſen. Man ſehnte ſich aus der Weite der öffentlichen Feſtverſammlungen zu der Enge anregender Geſelligkeit. Man baute nicht mehr feierlich ernſte Schlöſſer, ſondern ſchuf heiter anmuthige Landhäuſer.

Mit Künſtlern, wie Pouſſin und Manſart war auch in den übrigen Gebieten geiſtigen Schaffens die alte Strenge und der ernſte Schwung dahin geſchwunden. Der Einfluß des Hofes machte ſich auch hier geltend. Die Feinheit der Sprache, der geiſtvolle Witz, die geſellſchaftliche Wohlanſtändigkeit entſchieden bei der Beurtheilung. Die Meiſter des goldenen Zeitalters waren dahin gegangen, Voltaire und Rouſſeau noch nicht geboren. Im Schwanken zwiſchen kräftigem Alten und feindurchdachtem Neuen vollzog ſich die Bildung einer veränderten Lebensanſchauung.

Den architektoniſchen Ausdruck für die neue Zeit zu ſchaffen, war der Großneffe François Manſart's, *Jules Hardouin-Mansart* (geb. zu Paris 1646, † zu Marly 1708[1]) berufen. In dieſem Meiſter vereinten ſich die beiden in der Zeit ſeiner Jugend maßgebenden Richtungen zu einer ſelbſtändigen, ächt franzöſiſchen Geſtaltung. Die Strenge ſeines Großonkels und die freie Schaffensweiſe des am Hofe maßgebenden Lebrun ſuchte er zu verbinden, den Klaſſicismus mit dem Barock zu verſöhnen, einen Mittelweg zu ſchaffen, der dem Prunkbedürfniß des glänzenden Hofes, wie der wiſſenſchaftlichen Strenge der Kunſtanſchauungen gleich entſpräche.

Schon in ſeinem erſten Werke, dem Umbau des von *Antoine Lepautre* errichteten Schloſſes Clagny bei Verſailles (1674—1679,

---

[1]) R. Dohme, J. H. Mansart in „Kunst und Künstler," Leipzig 1880.

um 1760 zerſtört) zeigt ſich dieſe Richtung, wenn auch noch ſchüchtern. Das Erdgeſchoß iſt durch eine toskaniſche, das obere Halbgeſchoß durch eine korinthiſche Ordnung gegliedert, welch' letztere namentlich am Thor ſich reich in ähnliche Formen, wie das ältere Manſart-Portal der Minoritenkirche entwickelt. Allerdings ſind nicht alle jene Regeln eingehalten, welche die Verehrer Blondel's ſich zur Norm gemacht haben. Namentlich Sturm zieht über dieſe Architektur, das „eckelhafte“ Ausſehen des breiten die oberen Pilaſter tragenden Poſtamentes über zwei unteren, die Verkröpfung nur der Unterglieder des in ſeiner Platte gerade durchlaufenden Gurtgeſimſes, die Magerkeit der ſechs oberen Pilaſter u. ſ. w. mit teutoniſcher Grobheit her: „Habe ich da nicht recht,“ ſchreibt er, „mich über die blinde Tollheit der Welt zu moquiren, welche Baumeiſter, welche ſolche Jungensſchnitzer machen, zu Grafen machet, (Hardouin-Manſart wurde von Ludwig XIV. zum Grafen von Sagonne ernannt) und ſolche Leute, bei denen dieſe großen Herren noch erſt Lehrjahre aushalten müßten, faſt crepiren läſſet.“ Aber die ſaubere Handhabung der Architektur, die Anwendung der von den Klaſſiciſten verſchmähten Pavillonbauten, die Geſtaltung des Schloſſes in Hufeiſenform ſind ganz dem nationalen Geiſte entſprechend. Zwar hat am Grundriß Sturm wieder nicht mit Unrecht zu tadeln: „Die Treppe ſei nach franzöſiſcher Baukunſt gelegt, daß man ſie ſuchen muß.“ Dagegen iſt es bezeichnend, daß *Patte,* ein im Geiſte der wieder an den älteren Manſart anknüpfenden Palladianer erzogener Architekt, zu Ende des Jahrhunderts den Bau als den beſten des Meiſters bezeichnete.

Die großen Aufgaben, welche die Verſchönerung der Stadt Paris bezweckten, wurden gleichfalls meiſt Hardouin-Manſart zur Löſung übergeben. Der Herzog de la Feuillade veranlaßte, nachdem er den nöthigen Baugrund gekauft hatte, zuerſt die Anlage eines großen, architektoniſch angeordneten runden Platzes inmitten von Paris, welchen er zu einem Ehrendenkmal für die Siege des Königs zu geſtalten gedachte, indem er in den Mittelpunkt des Kreiſes eine Statue desſelben aufzuſtellen vorſchlug. Es iſt der 1685 begonnene Place des Victoires. Es gelang nicht, die ungleichmäßig einmündenden ſechs Straßen zu einem koncentriſchen Netze zu vereinen, vielmehr mußte die den Kreis ſtreifende rue Vide Gousset, beziehentlich rue Pagevin als Grundlinie der Anlage und die Linie rue Catinat (mit dem ſchönen Thor des Hotels de la Vrillérie von *Francois Mansart* als Abſchluß) und rue d'Aboukir als Achſe benutzt werden. Das Façadenſchema iſt das, wie ſchon von der gleichzeitigen Kritik anerkannt wurde, durch Perrault, nach einer erſten Geburt im 16. Jahrhundert zu Bologna, für Frankreich neu geſchaffene eines hier aus gequaderten Arkaden gebildeten Unter-

geſchoſſes und einer hohen, hier joniſchen, zwei obere Stockwerke einſchließenden Pilaſterordnung. Allerdings wäre dasſelbe ohne Bernini's Einfluß und ohne das Vorbild des Palazzo Odescalchi, in zweiter Linie ohne die Louvrekolonnade auch jetzt wohl ſchwerlich zur Durchbildung gelangt. Der in dieſer Front liegende Grundgedanke unterſcheidet ſich auffällig von der ſonſtigen franzöſiſchen Architektur durch ſeine Leerheit und die geringe Verfeinerung des Details. Etwas Läſſiges, Mattes liegt in der ganzen Gliederung, welche in der Ueberbürdung des vorzugsweiſe in Verſailles thätigen Meiſters nicht allein ſeine Erklärung findet. Die innere Zwangslage, Zinshäuſern den Anſchein von Paläſten, verſchiedene Bauten jenen der Einheit zu geben, ſcheint lähmend auf die Planung gewirkt zu haben. Es fehlt der ruhigen Folge gleicher Motive an einer Steigerung, ſodaß neben der Enge des Platzes (78 Meter) die verhältnißmäßig hohen, (18 Meter bis zum Hauptgeſims) großſprecheriſchen und eintönigen Façaden einen wenig befriedigenden Eindruck machen. Durch den jetzt erfolgten Durchbruch einer Straße in der Richtung der Rue neuve des petits champs, welche die Anlage ſelbſt als einheitliches Ganzes zerſtört, iſt die Wirkung des Reſtes jedoch eine freiere geworden.

Eine ähnliche größere Aufgabe ſtellte dem Hardouin-Manſart die Stadt Paris ſelbſt, indem ſie ihm die Anlage des Place de Louis le Grand, des jetzigen Vendômeplatzes übertrug (1699). Die abermals recht eintönige Architektur der umliegenden Gebäude iſt faſt genau dieſelbe, wie auf dem Place des Victoires. Nur die korinthiſchen Pilaſter im Obergeſchoß und je ein durch Halbſäulen und Giebel ausgezeichnetes Riſalit an den Langſeiten des Rechteckes und in den vier abgeſchrägten Ecken erſcheinen als Neuerung. Die Grundanlage iſt noch viel verfehlter. Denn einestheils wurde erſt neuerdings infolge des Durchbruches der früher ganz kurzen mit der rue St. Honoré und der rue neuve des Capucius abſchließenden Straßen die Längsachſe dem Durchgangsverkehr erſchloſſen, andererſeits berührt derſelbe auch heute noch nicht die zurückliegenden Häuſerfronten, da eben nur Mittelſtraßen vorhanden ſind. Eine gewiſſe Mattheit des Details, z. B. in den Halbſäulen der Eckbauten, fällt auch hier dem aufmerkſamen Beſchauer auf, wie denn wieder die großen Maſſen eine gewiſſe Trägheit, einen Mangel an Steigerung zu höherer Wirkung zeigen.

Schlichter Architektur iſt auch der von demſelben Meiſter geſchaffene, die große Galerie des Palais Royal beherbergende Flügel. Zwei Arkadenreihen ſtehen über einander, inmitten des Kämpfers der unteren Pfeiler iſt je eine Konſole mit Büſte, der oberen eine Votivtafel mit Trophäen darüber angebracht. Es ſind dies Nachgiebigkeiten an

das in Paris wachſende Schmuckbedürfniß auch an der Façade der Häuſer, welche eine Neuerung im Bauweſen darſtellen und als ſolche ſpäter vielfach wiederholt wurden. An den im rechten Winkel anſtoßenden Flügel, in welchem ſich die von *Oppenort* eingerichtete Gemäldegalerie befand, fügte der Künſtler den Arkaden je noch eine Halbſäulenordnung zu. Merkwürdiger Weiſe ſcheinen die genannten Werke die einzigen Profanbauten ſeiner Hand in Paris zu ſein. Die großartige Thätigkeit im königlichen Dienſt ſcheint ſeine Kraft völlig beanſprucht zu haben. Nur ſein eigenes Wohnhaus (rue des Tournelles, nahe dem Boulevard Beaumarchais) iſt uns als nach ſeinem Plane geſchaffen bekannt, ein ſtattliches, dreiſtöckiges Gebäude mit vor die Gartenfront geſtellten, den Balkon des erſten Stockes tragender joniſcher Säulenhalle, ſonſt aber von beſcheidener Architektur.

Um ſo bedeutender entwickelt ſich Hardouin-Manſart's Thätigkeit im Bau der damals bei den Großen des Hofes immer beliebter werdenden ländlichen Schlöſſer. Das Hôtel de Noailles zu St. Germain en Laye verdient allerdings nur theilweiſe den Namen eines ſolchen, nähert ſich vielmehr den ſtädtiſchen Anlagen von beſcheidenen Größenverhältniſſen. Der Wohnflügel iſt zweigeſchoſſig. Der untere iſt der Hauptſtock. Die Räume aber ſind bis auf den mittleren Salon beſcheiden, doch hübſch gruppirt: In den einſtöckigen Seitenflügeln befinden ſich links die Kapelle und die Wirthſchaftsräume, rechts die Galerie. Dem Hauptbau gegenüber als Abſchluß des Ehrenhofes führt ein konkaver Rundbau zu den Ställen. Die Durchfahrt jedoch befindet ſich nicht, wie gewöhnlich in der Achſe des Hofes, ſondern durchſchneidet ſeine Längsſeiten, indem ein ſeitlich neben dem Ehrenhof gelegener Vorhof durch Mauern abgetrennt und ihm gegenüber vor der Galerie eine Terraſſe angelegt wurde.

Einfacher noch iſt das anmuthige Schloß du Val, welches im Park von St. Germain en Laye verſteckt liegt. Das Mittel bildete ein quadratiſcher Saal, der ſich nach den beiden freien Seiten mit je drei Thoren öffnet, im linken Flügel einige Wohn- bezw. Schlafräume, im rechten vier Zimmer in eigenartiger Anordnung beherbergt. Der Flügel iſt quadratiſch und durch zwei Quermauern in vier Abtheilungen getrennt, deren eine quadratiſch, die zweite ebenſo mit abgerundeten Ecken, die dritte im Achteck, die vierte kreisrund gebildet iſt. Es entſteht ſomit ein ſtarker, jedoch von allen Seiten durchbrochener Mittelpfeiler, in welchem der alle vier, reich in Weiß und Gold ausgeſchmückten Gemächer erwärmende Ofen ſteht. All' dies iſt von höchſt beſcheidenen Verhältniſſen, ganz geeignet für eine kleine in ſich abgeſchloſſene Geſellſchaft. Die Façade iſt in der im Palais royal angewendeten ſchlicht vornehmen

Arkadenarchitektur, jedoch ohne Ordnung gehalten, überaus reizvoll und zierlich, prunklos und doch reich, während das Hôtel de Noailles ſich durch eine ſehr ſchöne toskaniſche Säulenordnung als Mittelmotiv vor Veſtibül und Saal, ſonſt aber durch eine zwar ſchlichte, doch in den Verhältniſſen reizvolle Theilung der Mauermaſſen vermittelſt leichter Flächenumrahmungen auszeichnet.

Ungleich großartiger iſt das für den Herzog von Chevreuſe erbaute, 1840 erneuerte Schloß Dampierre, urſprünglich ein im 16. Jahrhundert errichteter, mit Wallgraben und Rundthürmen an den Ecken verſehener Herrenſitz im großen Stil, dem Hardouin-Manſart ſeine zweigeſchoſſige, im Mittelriſalit durch Säulenordnungen ausgezeichnete Architektur gab.

Auch die Arbeiten am Schloß St. Cloud wurden (ſeit 1699) von Hardouin-Manſart fortgeſetzt: zunächſt durch den Ausbau der berühmten Kaskaden gegen die Seine zu, welche *Marot* begonnen hatte; ferner aber durch die Ausſchmückung der von *Pierre Mignard*, dem Nebenbuhler Lebrun's, glänzend ausgeſtatteten, 1871 zerſtörten Galerie. Dieſe war im Wetteifer mit jener zu Verſailles entſtanden und übertraf dieſelbe an künſtleriſchem Werthe wohl zweifellos. Die Wände entwickelten ſich ohne die dort angewendete architektoniſche Gliederung weſentlich freier und gaben einem lebendig entworfenem Schmucke Raum. Die Decke, welche ſich wie dort im Stichbogen über den langgeſtreckten Raum ſpannte, war leichter und in minder große Flächen gegliedert, die Stukkirung namentlich oberhalb des auch hier in ungebrochener Linie durchgeführten Gurtgeſimſes minder überladen. Auch die damals errichtete großartige Treppe des Schloſſes eine dreiarmige Anlage, welche in einem mächtigen von Arkaden in joniſcher Ordnung umgebenen Raume ſich frei und breit entwickelte und von dem niederen Mittelpodeſte einen Arm von der ganzen Raumbreite nach dem tiefer liegenden Garten entſendete, wurde mit dem Schloß ſelbſt zerſtört.

An dem großartigen Schloß Bouflers in der Picardie ſichtlich einem älteren und nach neuem Geſchmack veränderten Bau von der bekannten Gruppirung um einen Hof, erſcheint mir nur die Ausbildung des Mittelpavillons mit ſtattlicher Kuppel als bemerkenswerth. Im Jahre 1698 entſtand ferner das Schloß Vanvres bei Paris, ſpäter eine ganze Reihe von Schloßbauten: der Umbau von Chamarande Seine et Oise), Sagonne, der Grafenſitz der Architekten ſelbſt, Villouet (Loir et Chair), Bléraacourt bei Blois u. a. m., die ich ſämtlich weder aus Zeichnungen, noch in der Wirklichkeit kenne.

Jedoch Alles dies iſt nur nebenſächlich den großen Bauaufgaben

gegenüber, welche König Ludwig XIV. dem von ihm mit hohen Ehren und bedeutendem Einfluß ausgeſtatteten Architekten überwies.

Zunächſt kommt die Fortführung des Erweiterungsbaues am Schloß Verſailles in Betracht. Im Gegenſatz zu der Ueberlieferung mußte ich die 1674 von Silveſtre dargeſtellte Gartenfaçade dem Levau zuſchreiben. Dadurch wird Hardouin-Manſart's künſtleriſches Verdienſt an dem berühmten Königsſchloſſe allerdings weſentlich eingeengt. Aber immerhin erfordert ſein Walten an der ſo unerhört großartigen Aufgabe eingehende Würdigung.

In der Mitte der ſiebziger Jahre begann er ſeine Thätigkeit. Meines Wiſſens kennt man die Einzelheiten im Fortſchreiten des Baues nicht. Daher kann ich nur in der Hauptſache, an der Hand erhaltener Bilder und Stiche, die Veränderungen feſtſtellen, die bis zum Jahre 1683 ſich in Verſailles vollzogen haben.

Zunächſt haben die Façaden Levau's weſentliche Umgeſtaltungen erfahren. Aus den toskaniſchen Säulen der Flügelbauten am „cour royale“ ſind korinthiſche, aus den Stichbogenfenſtern Rundbogen geworden, ein Manſartdach deckt den Flügel. Der Mittelbau des alten Schloſſes Ludwig XIII. erhielt einen dritten Stock mit breitem Giebel, im erſten Geſchoß einen auf gekuppelten toskaniſchen Säulen in rothem Marmor ruhenden Balkon und Rundbogenfenſter im Stil der Zeit. Es mag dem Architekten Ueberwindung gekoſtet haben, den Architrav des Hauptgeſimſes, wie Cortona an der Kirche St. Maria in Via lata, als Archivolte aufzukrümmen und die Linien desſelben ſomit zu überſchneiden. Es iſt dies eine Freiheit, die ohne Lebrun's Wirken dem franzöſiſchen Architekten nicht geſtattet geweſen wäre. Wichtig iſt namentlich der Ausbau der Gartenfaçade. An Stelle der Terraſſe über dem Saal Louis XIII. iſt ein Vollbau aufgeführt, welcher die beiden Flügel zu einer geſchloſſenen Front durch die Galerie des glaces vereinigt. Die mittlere Vorlage dieſes Bautheiles mußte aus künſtleriſchen Rückſichten breiter werden als jene der Eckpavillons und beeinträchtigt daher die Entwicklung der Zwiſchenflügel. Die lothrechte Theilung der Façade wurde eine zu gedrängte. Es überraſcht jedoch, daß Hardouin-Manſart nicht verſucht hat, durch Giebelaufbauten eine entſchiedenere Betonung der Achſe zu erzielen, die erſt recht zur Nothwendigkeit wurde, ſeit man ſich entſchloſſen hatte die Façade noch um ein mächtiges Stück in der Breite fortzuführen. Es zeigte ſich hierin als Nachwirkung von Bernini's Auftreten die nun für den Monumentalbau für unerläſſig gehaltene abſchließende Bedeutung des Hauptgeſimſes. Der Geſchmack iſt hier wie an den Platzanlagen in Paris befangen durch die Louvrefaçade. Die Dachaufbauten, welche noch François Manſart

ſo reich entwickelte, ſchienen für Bauwerke von höherer Bedeutung bereits unzuläſſig. Um endlich etwas großartigere Motive an der langen Front zu ſchaffen, wurden die Relieftafeln über den Fenſtern der älteren Theile an den neueren entfernt und die letzteren im Rundbogen abgeſchloſſen. Nur über den Niſchen erhielt ſich die alte Anordnung.

Die Gebäude am Statuenhof wurden etwas reicher ausgeſchmückt, in ihrer Verlängerung gegen den Garten neue Baulichkeiten aufgeführt. Bedeutender als all dies iſt aber der Bau eines langgeſtreckten Flügels in der Richtung der Querachſe des Schloſſes, desjenigen, welcher jetzt im Erdgeſchoß die Säle der Kämpfer des Kaiſerreichs und im Hauptgeſchoß die mächtige Schlachtengalerie enthält, ſowie die Fortführung des auf beſcheidenere Verhältniſſe berechneten Garten-Façadenſyſtemes auch auf dieſem Bautheil. Dieſer Fehlgriff verſchuldet zumeiſt die eintönige Wirkung des ganzen Baues. Im Inneren entſtanden freilich gewaltige, aber auch um ſo weniger bequeme Räume. Die Schlachtengalerie übertrifft an Abmeſſungen noch den Spiegelſaal, welch' letzterer 73 Meter lang, 10,4 Meter breit und 13 Meter hoch iſt, während erſterer 119 zu 13 Meter in der Grundfläche mißt. Ihre innere Ausſtattung gehört jedoch neuerer Zeit an.

Schließlich waren um 1683 die neuen Stallungen (1679—1685) faſt vollendet, zwei mächtige Bauten, welche dem Schloß gegenüber zu beiden Seiten der großen Hauptzugangſtraße in übereinſtimmender, zweckentſprechend einfacher Architektur errichtet wurden. Den koncentriſch auf den Schloßhof einmündenden Seitenalleen entſprechend folgen die Ställe mit ihren Flügeln der Form eines abgeſtumpften ſpitzen Winkels. Zwiſchen den beiden vorderen Eckpavillons ſchließt ein reiches Gitterwerk, nach hinten ein im Halbkreis gezogener Quertrakt den Hof ab, deſſen Achſe vorne durch eine Gitterthüre, hinten durch ein beide Stockwerke durchſchneidendes Thor betont wird. Ueber die Stallgebäude heraus ragen zwei weitere ſymmetriſch angeordnete Baulichkeiten: links hinter dem „kleinen Stall“ das Palais de Conty (jetzt Palais de Justice), rechts hinter dem „großen Stall“ die im alten Plan mit dem Wort „Chenil“ alſo als Hundeſtall bezeichnete heutige Mairie, ſtattliche, durch ihre hohe Lage die anderen Bauten überragende, dreigeſchoſſige Palaſtbauten mit ſelbſtändigen Hofanlagen.

Während ſomit unter Hardouin-Mansart zwar eine mächtige Bauthätigkeit entfaltet wurde, war die Gelegenheit zu künſtleriſchem Schaffen im Gebiete der Außenarchitektur verhältnißmäßig beſcheiden. Ueberall hemmte das Vorhandene den Meiſter, nirgends hatte er volle Freiheit zur Entfaltung ſeines Künſtlerwillens. Die urſprüngliche Kleinheit des alten Schloſſes, der Mangel eines endgültigen Planes für die ſo außer-

ordentliche Vergrößerung trat ihm als Hinderniß aller Orten entgegen. Es mußte ihm mithin die Gelegenheit zu glanzvoller Entfaltung feines Talentes in der Innenarchitektur von befonderem Werthe fein. Sprechen doch auch die gleichzeitigen Befchreibungen des Schloffes faft nur von diefer wie von den Gartenanlagen, während fie die Gartenfaçade kaum der Erwähnung würdigen.

Die Innenräume haben vielfachen Wechfel der Ausfchmückung erfahren, wie dies bei einem dauernd benützten und wechfelnden Regierungen und Zwecken dienenden Schloffe nicht anders denkbar ift. Es muß daher wohl unterfchieden werden, welche Räume wirklich uns ein Bild des Stiles der Zeit um 1700 geben.

Die Angabe Saint-Simon's, des berühmten Memoirenfchreibers, Hardouin-Manfart und fein Schüler *Cotte* hätten fich beim Entwurf ihrer Zimmereinrichtungen von dem jungen Architekten *Lassurance* mehr helfen laffen, als dies durch einen Zeichner üblich ift, ja fie hätten diefen unterdrückt, während fie feine Werke für die ihrigen ausgaben, entbehrt vielleicht nicht ganz der Wahrheit. Wir werden bei der Befprechung von deffen felbftändigen Arbeiten fehen, daß Bauten wie das Schloß Du Val mehr dem Geift des jüngeren Künftlers als feines Lehrers entfprechen. Wie zu jener Zeit in den Zeichenftuben gearbeitet wurde, zeigt ein Band Handzeichnungen von Cotte im Kupferftichkabinet der Nationalbibliothek zu Paris. Derfelbe enthält Entwürfe zu Thüren, Zimmereinrichtungen, Betten und Möbeln, aber auch zu farbenprächtigen Gobelins, Bordüren, Teppichen, fpanifchen Wänden etc. Bei einzelnen finden wir fogar die Angabe des Beftimmungsortes. Nicht wenige davon find für die königlichen Schlöffer beftimmt. Da fich die Entftehungszeit einzelner feftftellen läßt, find fie von nicht geringer kunfthiftorifcher Bedeutung. Sie weifen alle auf die letzte Zeit Hardouin-Manfart's, in welcher ihm die früher von Lebrun geleiteten dekorativen Arbeiten zufielen, einzelne fogar auf die Zeit nach deffen Tod und von Cotte's felbftändigem Schaffen. So finden fich die Einrichtungen für die Herzogin von Berri, die Nichte des Dauphin, welcher nach dem Tode des Dauphin (1711) die Erdgefchoßräume im Schloß zu Verfailles unter den Feftfälen Lebrun's, jetzt Galerie der Admiräle, Connetables und Marfchälle, eingeräumt wurden. Weitere Zeichnungen wurden für die Zimmer der für Frau von Maintenon in Fontaineblau zwifchen der Galerie Henry II. und der Königstreppe, hinter der Porte dorée, gefchaffen. Andere Blätter zeigen für die Gemächer Prinzeß de Conty wohl im oben genannten Palais zu Verfailles beftimmte Entwürfe Cotte's, welche noch von Hardouin-Manfart am 15. Juni 1700 gegengezeichnet und begutachtet find, andere dienten

für das Hôtel d'Etrées, für die Prinzeß de Chimay und einen Herrn Carrel. Alle dieſe Werke zeigen einen beſtimmten, ſcharf ſich von der älteren Kunſt abtrennenden Grundzug, eine von dem früheren völlig abweichende Schmuckart. Zunächſt iſt ihre Farbe bemerkenswerth. Hatte die Schule Lebrun's für die Wände die tiefen Töne des Marmor, der ältere Manſart aber vorzugsweiſe das der Antike eigene Marmorweiß ſelbſt bei Nachbildungen in minderwerthigem Material geliebt, ſo verſuchte der Klaſſicismus der neuen Schule eine Vermittlung zwiſchen

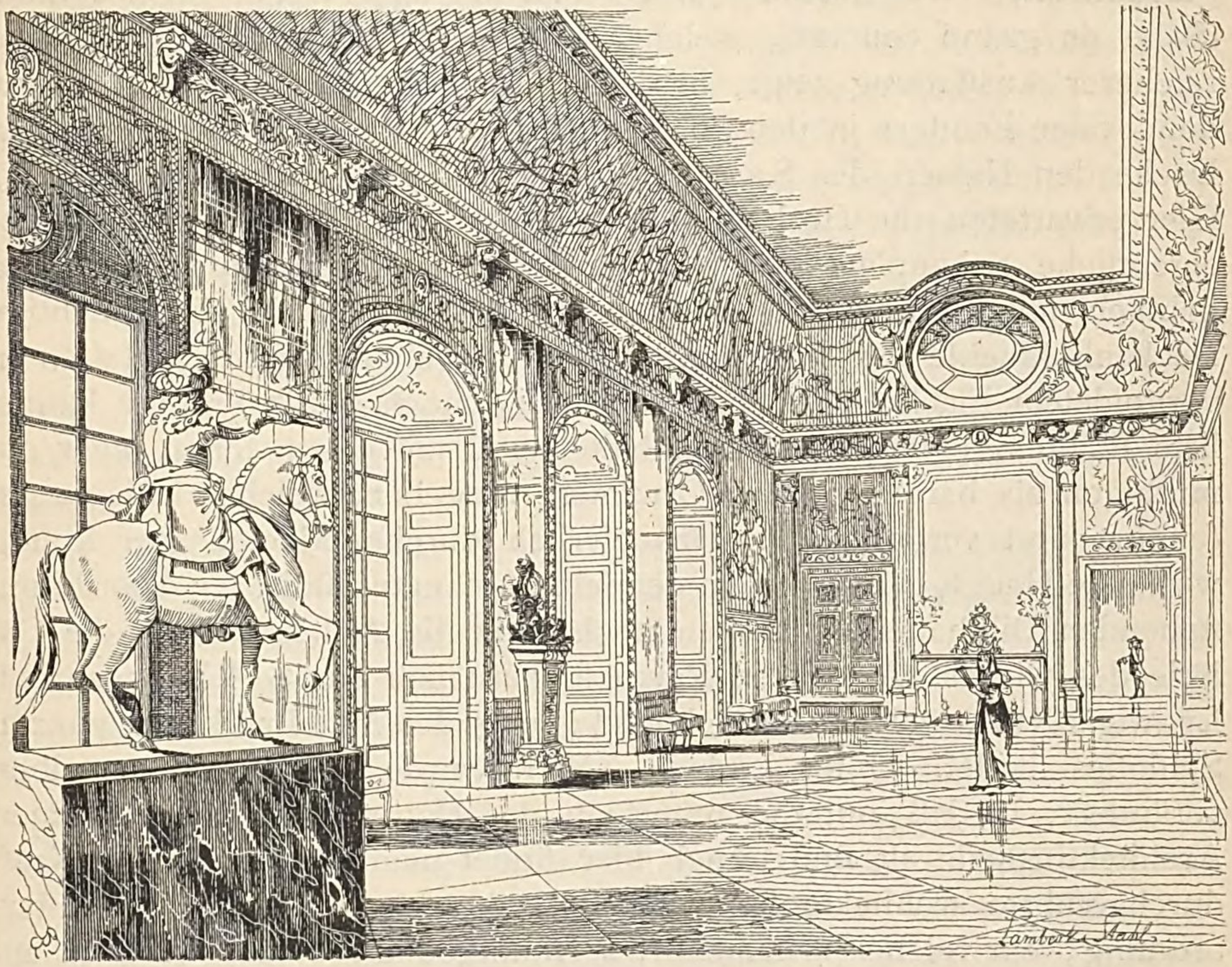


Fig. 55. Schloss zu Versailles, Salle de l'Oeil-de-Boeuf.

beiden, indem er dem reinen oder durch matte Töne gebrochenen Weiß das Gold gegenüberſetzte. Hatten die Dekorationen Levau's die Wandflächen in einzelne umrahmte Felder getheilt und wenigſtens aus den Wohnräumen die architektoniſchen Ordnungen verbannt, welche Lebrun wieder hervorholte, ſo ſuchte man jetzt durch Entgegenkommen auch hier ſich zu helfen, indem man mehr und mehr die Wände in liſenenartige Streifen abtheilte und ohne eigentliche Architektur bildete, doch dem Architekten die ordnende Eintheilung in Rahmen und in den tragenden ſich im Eindruck nähernde Glieder überließ. Aber dieſer

Wandel vollzog ſich nur langſam, erſt in Hardouin-Manſart's Schule. So läßt ſich, wie mir ſcheint, der Antheil des Meiſters an den dekorativen Arbeiten annähernd feſtſtellen, wenn gleich anſcheinend Cotte den weitergehenden Einfluß auf die eigenartige Durchbildung hatte.

Die wichtigſten Gemächer in Verſailles ſind die im erſten Geſchoß des älteſten Schloßtheiles, die „Appartements du roy“. Man gelangte aus einem mit marmorartig gemalten Holzwänden, in grauem Marmor und vergoldeten Metopen durchgeführten Geſims und Marmorwölbung geſchmückten Wachtzimmer und einem Vorraum, früher Speiſezimmer (Salle du grand couvert), welcher eine ähnliche Dekoration in etwas reicherer Ausſtattung zeigt, in den berühmten großen Saal, der von den ovalen Fenſtern in den Schildwänden der eigenthümlich gewölbten Decke den Namen des Salle de l'Oeil-de-Boeuf trägt (Fig. 55). Hier erwarteten die Hofleute das „Lever“ des Königs, dies iſt der eigentliche Schauplatz der höfiſchen Ränke. Doch wurde der Saal ſichtlich unter Ludwig XV. verändert. Alt an ihm iſt die prächtige Deckenhohlkehle mit ihren tanzenden, ſpiegelnden Kindergeſtalten in vergoldetem Flachrelief. Die Wände ſind noch durch kräftige kannelirte Pilaſter gegliedert, weiß gehalten und mit einem ſchon mehr anmuthigen als barock breitem Ornament umgeben, welches in Holz geſchnitzt und vergoldet iſt. Das zierlich durchgebildete, aber kräftig wirkende Hauptgeſims, die auf demſelben in naturaliſtiſcher Anordnung ſtehenden Bildhauereien zeigen noch ganz die Anlehnung an die Galerie des Glaces. An dieſen Raum ſchließt ſich das Schlafgemach Ludwig's XIV., welches bezeichnend genug den Mittelpunkt des ganzen Schloſſes bildet. Unter Ludwig XVIII. wurde die Decke desſelben verändert, ſo daß nur die unterhalb des Hauptgeſimſes befindlichen Architekturtheile alt ſind: Auch hier findet man noch eine mit Kraft durchgeführte architektoniſche Theilung durch eine Kompoſitalpilaſterordnung, ein reiches ornamentirtes Hauptgeſims, beides in Gold auf weißem Grund. Gegen Norden ſteht der Marmor-Kamin, deſſen große Spiegelſcheibe ſeitlich von joniſchen Pilaſtern eingefaßt und von Figurengruppen bekrönt iſt; das Bett ſteht in einer breiten Korbbogenniſche in der Achſe des ganzen Schloſſes, ein Meiſterwerk reichſter Goldſtickerei, gewiſſermaßen ein Monumentalbau, der überwacht wird von einer allegoriſchen Darſtellung des um ſeinen großen Fürſten beſorgten Frankreich.

Dieſen Königszimmern, in welchen ſich Hardouin-Manſart's Kunſt am reinſten äußern dürfte, entſprechen jene, welche für die 1690 verſtorbene Dauphine, die bayriſche Prinzeß Chriſtine, im erſten Stock des Südoſtflügels eingerichtet wurden. An dem letzten derſelben,

der an den Salon de la Paix ſich anreiht, ſtimmt der bläulich weiße Wandton beſonders ſchön zu dem reichlich an den geſchnitzten Vertäfelungen verwendeten Gold. Schon fehlen aber die architektoniſchen Glieder und tritt das Rahmenwerk in den Vordergrund, welches zwar bereits in Levau's Dekorationen vorkommt, nun aber, nachdem die Farbe aus dem Ornament verdrängt iſt, in weit ſchärferer Weiſe ſich als Grundgedanke der ganzen Gliederung geltend macht. Auch an der Decke ſind die Stukkreliefs reichlich vergoldet, während die noch derben Kartuſchen grau und grau gehalten wurden. Das Vorzimmer und das Wachtzimmer zeigen eine minder gewiſſenhafte Durchbildung, dabei aber eine an den älteren Manſart mahnende Straffheit der Formen an den die Wandbilder einfaſſenden Rahmen, den nun völlig zur Regel gewordenen Supraporten und den in Marmor ausgeführten Fenſtergewänden. Mit Vorliebe wurde auch hier das Gurtgeſims reich und geſchmackvoll ausgeführt.

Derſelben Art ſind auch die Zimmer der Maintenon, welche im linken Hofflügel ſich befinden, der Geiſtesart ihrer Bewohnerin entſprechend weitaus die kleinſten unter den bisher angelegten Gemächern des weiträumigen Königsſchloſſes. Ihnen fehlt nicht eine kleine Kapelle.

In dieſen Prunkräumen von Verſailles erhielt das Ornament jene Form, welche zumeiſt unter dem „Stil Louis XIV." verſtanden wird. Es iſt eine vollſtändige Durchdringung des italieniſchen Barock mit den klaſſiciſtiſchen Anſchauungen der franzöſiſchen Architektur. Zunächſt wird die Gradlinigkeit der architektoniſchen Gliederungen in der Hauptſache gewahrt. Die Thürfüllungen, die Wandtäfelungen u. ſ. w. zeigen faſt nur geometriſche Formen. Aber an den Ecken führt ein reich verſchlungenes Ornament die Linien zumeiſt zu einander hinüber, um ſo mit höfiſcher Gewandtheit die Schroffheit der Gegenſätze zu überwinden. Das Ornament iſt noch vorwiegend raumfüllend, trefflich und ſtets ſymmetriſch angeordnet, bedient ſich aber an Stelle der Grotesken mehr und mehr einer eigenen Formenſprache: das neu umgeſchaffene Akanthusblatt iſt voller, fleiſchiger, mehr dem römiſchen Relief-Rankenwerk als dem der Renaiſſance nachgebildet; es iſt ſtark gefedert und ergießt ſich in ſtromartiger Fülle. Der Aufbau des Ornamentes iſt nicht ein ſprunghafter, phantaſtiſcher, wie an den Malereien in Pompeji und im Vatikan, ſondern ein folgerichtig ſich entwickelnder. Noch ſind, wie bei Vouet zumeiſt kräftige Maſſen verwendet, iſt der Grundzug prunkend und groß. Hierin behält Lebrun noch dauernden Einfluß. Der Zug der Zeit aber geht dahin, den Ornamenten die Schwere zu nehmen und ſie immer leichter und zierlicher zu bilden.

Aber in den eigenen Werken Hardouin-Manſart's ringt ſich dieſe Eigenart nur langſam durch.

Es ſcheint demnach richtig zu ſein, daß das eigentliche Schaffensgebiet des Meiſters nicht die Zimmereinrichtung war, daß er in der Schule ſeines Großonkels zu ſehr auf die Strenge der Ordnungen und Profile hingewieſen worden iſt, um im leichten Spiel des die Innenwände umziehenden Ornamentes ſich zu gefallen.

In der Monumentalarchitektur zeigte er denn auch ganz andere Grundſätze. Nach dieſer Richtung bot ihm endlich doch Verſailles gute Gelegenheit zu einer freien, nicht mehr durch ſeine Vorgänger beeinflußte Bauthätigkeit.

Als erſtes derartiges Werk iſt Nôtre Dame, die Pfarrkirche der Stadt Verſailles (1684—1686, von *Leblond* vollendet) zu bezeichnen. Der Grundriß beſteht aus einem lateiniſchen, an allen vier Schenkeln abgerundeten Kreuz. Am Langhaus ziehen ſich zwei Seitenſchiffe hin, welche am Chor einen Umgang bilden. An dieſelben reihen ſich noch Kapellen an. Die Architektur des Hauptſchiffes zeigt eine Arkade mit ſchlichter joniſcher Ordnung, darüber eine Wölbung in Stein mit ungeſchmückten Gurten, ohne jedes Ornament. Die als Kartuſchen gebildeten Schlußſteine und die üblich gewordenen Blumengehänge in den joniſchen Kapitälen ſind die einzige Ausſchmückung der ſchlicht ſtrengen Anlage. Die Kuppelvierung allein iſt mit derber Stukkirung verziert. Die Façade erſcheint als vielfach, namentlich durch vorgekröpfte Säulen gegliederter, ſeitlich mit kleinen Glockenthürmen verſehener Aufbau. In der Behandlung der Supraporten zeigt ſich eine freiere Architektur, welche dem italieniſchen Barock näher ſteht als die des Innern.

Es ſei hier gleich auf die Kirche St. Louis zu Verſailles (1742—1754), eine Arbeit des Enkels von Hardouin-Manſart, *Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne* (geb. zu Trévolles 1703, † 1776), hingewieſen, welche im Weſentlichen eine Nachbildung von Nôtre Dame, aber ſtrenger, gradliniger im Entwurf der Façade, und dafür durchbildender in der Behandlung der Ordnungen iſt. Weſentlich neue Gedanken beherbergt ſie nicht.

Weiterhin war es ein ſehr bemerkenswerther Profanbau, welcher Hardouin-Manſart beſchäftigte, die Orangerie zu Verſailles (1685—1686). Dieſe berühmte Anlage bedeckt ein mächtiges rechteckiges Grundſtück am Ende des langen Süd-Schloßflügels. Gegen die „Pièce des Suisses“, einem ſtattlichen Teiche ſüdlich vom Parke längs der Straße nach St. Cyr, ſchließt dasſelbe eine Baluſtrade hinter einem Aha ab. An den Enden des letzteren erheben ſich zwei Gitterthore. Von

dieſen führt je ein Weg zu mächtigen, 20 Meter breiten, 13,3 Meter bezw. 103 Stufen hohen Freitreppen, welche zu der Höhe jenes Parterres, auf dem das Schloß liegt, hinaufführen. Eine 234 Meter breite Terraſſe verbindet die beiden Treppen, und umſchließt mit ihnen das ausgedehnte Blumenparterre, welches den Mittelraum füllt. Die Architektur der Treppenwände und der Terraſſenmauer, welche je eine große Galerie beherbergen, iſt zwar formenſtreng, doch ernſt und trocken: Ruſtika-Arkaden mit vor die Achſe geſtellten, gekuppelten toskaniſchen Säulen. Aber wenn ſich in derſelben nur eine ſeinerzeit hoch gerühmte, bewußte Abhängigkeit von der Regel und große Phantaſieloſigkeit ausſpricht, ſo überraſcht das geradezu erſtaunliche Ungeſchick, mit dem die Treppe ſelbſt ohne Grund ſo ſteil angelegt wurde, daß ſie, einer Mauer gleich, dem Aufſteigenden den Blick auf das Schloß völlig benimmt. Denkt man daran, was die Italiener aus einer ähnlich großartigen Aufgabe gemacht haben würden, denkt man an die ſpaniſche Treppe zu Rom, ſo erkennt man hier die Leiſtungsgrenze der palladianiſchen Baukunſt in Frankreich gerade zu einer Zeit, wo im Kunſtgewerbe die höchſte Phantaſie entwickelt wurde.

Um ſo reizender dagegen iſt die von *Lapierre* nach Hardouin-Manſart's Plänen ausgeführte Kolonnade im Parke von Verſailles, ein Rundbau von 32 Meter Durchmeſſer. Derſelbe beſteht aus 32 Arkadenbogen über in buntem Marmor hergeſtellten joniſchen Säulen, ſchließt mit einem Geſims und einer Baluſtrade ab und iſt je hinter jeder Säule durch einen Pilaſter ſtrebepfeilerartig verſtärkt. Bei der einfachen Idee, bei der zierlichen Detaillirung und dem plaſtiſchen Schmuck der Zwickel kommt hier die Anmuth der franzöſiſchen Schule trefflich zur Wirkung.

Wie ein Planet ſeine Monde, ſo hat der mächtige Schloßbau von Verſailles ſeine Nebenſchlöſſer. Das älteſte dürfte die Menagerie (vor 1679) im weſtlichen Theile des Parkes ſein, ein kleines geſchmackvoll um eine mittlere Kuppel gruppirtes Landhaus, eine Schöpfung Hardouin-Manſart's, eben ſo wie die Eremitage zu Marly. Namentlich das letztere, leider in der Revolution zerſtörte Gebäude iſt bezeichnend für die unter dem Einfluß der Maintenon veränderte Lebensanſchauung des Königs. Saint Simon ſagt, der König habe, der Pracht und der Menſchenmenge in Verſailles überdrüſſig, lange geſucht, ehe er hinter Luciennes ein ganz von Hügeln eingeſchloſſenes verſtecktes Thal gefunden habe. Hier verbrachte er einige Tage der Woche im engeren Kreiſe ſeiner Günſtlinge. Nach Marly geladen zu werden, galt für die größte Ehre. Die Anlage war im Hinblick auf den Zweck eine beſcheidene. Der Grundriß war der von Palladio's Villa Rotonda

in erweiterter Form. Dies iſt beachtenswerth. Denn es erſchien jener Zeit der Begriff des Landhauſes, und ein ſolches wollte man im Gegenſatz zu Verſailles bauen, in dem berühmten Vicentiner Werke am beſten dargeſtellt. Um den Mittelraum legten ſich vier vollſtändig ausgebildete Wohnungen, welche vier gangartige Säle trennten. Die Außenfaçaden waren einfach. Ein rechtwinkliger Hauptbau von ſieben Achſen Front, mit durch beide Geſchoſſe reichender Pilaſterordnung: In einiger Entfernung davon ſtanden die Wirthſchaftsgebäude; vor dem Schloß dehnte ſich ein weites Parterre und ein Teich. Zu Seiten dieſer Anlagen ſtanden je ſechs kleinere ſchon gelegentlich ihrer Ausſchmückung durch *Lebrun* genannte Pavillons, die für je zwei Bewohner eingerichtet waren.

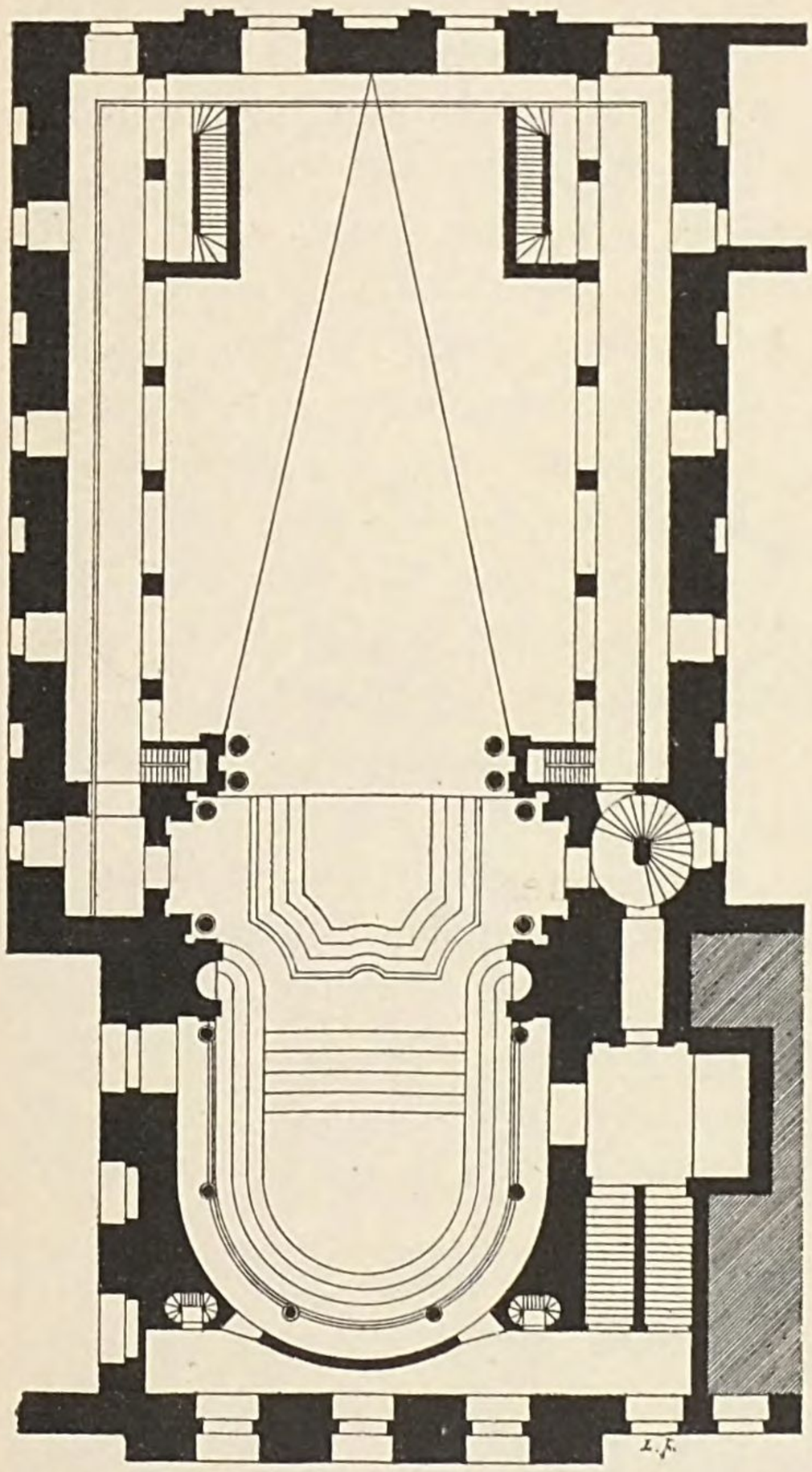


Fig. 56. Schloss zu Verſailles, Theater Ludwigs XIV.

Als der letzte dieſer königlichen Bauten iſt Grand Trianon zu bezeichnen. Schon 1670 wurde es als Rückzugsort von den Mühen der Repräſentation begonnen, aber die Vollendung namentlich ſeit 1687 betrieben. Es iſt gewiſſermaßen ein Mittelglied zwiſchen Verſailles und Marly, ein eigenartiger Bau mit verſchiedenen langgeſtreckten Flügeln, Galerien, von Gitterwerk eingeſchloſſenen Höfen.

Dieſe Bauten wurden ſämtlich durch eine weitere, diesmal an den Nordflügel des Schloſſes angefügte Verlängerung in den Schatten geſtellt. Stiche Leblond's vergegenwärtigen uns den erſten Plan zu derſelben. Es ſollte ein rechtwinkliger, zwei Höfe umſchließender Bau entſtehen, deſſen erſter Quertheil die Feſttreppe, der letzte das Theater beherbergen und in deſſen mittleren die Schloßkapelle die Höfe trennen ſollte. Dieſe war als Centralbau gedacht und lehnte ſich in der Grundform an den neuen Dom zu Brescia an. Auch hier ſollten Säulen die Trennungsbogen tragen. Höchſt intereſſant iſt der Theaterentwurf,

(Fig. 56) welcher in enger Beziehung mit jenem Theater ſteht, welches König Ludwig XIV. in den Tuilerien errichten ließ (Fig. 31).

Wie in dieſem, ſo iſt auch in dem zu Verſailles geplanten das Proſcenium breit und nicht für Logen eingerichtet, damit eine ſtrenge Trennung zwiſchen dem Saal und der Bühne die Täuſchung auf letzterer verſtärke. Beide Anſtalten haben viel Gemeinſchaftliches, wenngleich bei letzterer die Durchbildung eine vollſtändigere, namentlich die Treppenanlage ſchon eine treffliche iſt. Das doppelte Stehparterre findet ſich auch hier. Da aber das Gebäude nicht für eine große Volksmenge, ſondern nur für Auserwählte des Hofes berechnet war, iſt die Raumabmeſſung beſcheiden, aber auf die architektoniſche Entwicklung großes Gewicht gelegt. Jene Niſchenpfeiler am Ende der Ränge, welche letzteren die Ausſicht theilweiſe verſperren, wären beiſpielsweiſe an einem Theater der Bibiena in jener Zeit ſchon aus Raumſparſamkeit nicht möglich geweſen.

Weit bedeutender als der erſte Plan der Kapelle von Schloß Verſailles wurde die Ausführung derſelben (1699—1710) (Fig. 29 und 57). Auch ſie lehnt ſich an die damaligen Nordflügel, erhebt ſich jedoch an Stelle des früher hier geplanten Treppenhauſes.

Nach moderner Anſchauung mit Recht unterbrach der Baumeiſter die Eintönigkeit des langgeſtreckten Schloſſes durch eine kräftige Höhenentfaltung. Anders dachte freilich das Jahrhundert Ludwigs XIV. über dieſe Frage. Saint-Simon ſagt, der Architekt habe der Kapelle abſichtlich die entſetzliche Ueberhöhung gegeben (cet horrible exhaussement), um den König durch die Unform zu zwingen, noch ein Stockwerk auf das Schloß zu ſetzen. Es ſcheint der Grundfehler der Schloßfaçade, die durch den neuen Flügel abermals vermehrte Längenausdehnung bei ungenügender Quertheilung, demnach vom Künſtler wohl, nicht aber von der Laienwelt empfunden worden zu ſein. Die Grundgeſtaltung der Kirche bietet manches neue: ein Hauptſchiff mit gegen Oſten gerichtetem halbkreisförmigem Chorabſchluß und allſeitig umlaufenden Seitenſchiffen; an der Weſtſeite zwiſchen zwei Treppen eine Empore, dahinter ein Vorſaal. Der Umſtand, daß die Prunkgemächer im erſten Stock des Schloſſes ſich befinden, brachte den Architekten darauf, im Gegenſatz zu der ſonſt üblichen Entwicklungsform des Kirchenquerſchnittes die Seitenſchiffe zu Umgängen herabzudrücken, die ſich nach dem Hauptſchiff als eine reich ornamentirte Pfeilerarkade öffnen und die darüber befindlichen Empore beſonders glänzend und als maßgebendes Motiv auszugeſtalten. Sie werden an den Langſeiten wie in der Chorrundung eingefaßt von 19,7 Meter hohen, prächtig gezeichneten kannelirten korinthiſchen Säulen, die durch ihre freie Entfaltung in ihrer

ruhigen, nicht von einer Arkadenſtellung durchgebrochene Folge ſchon eine kommende, ſtrenger klaſſiſche Zeit ankündigen. Eine Säulenreihe von gleich formvollendeter Geſtaltung, von gleich edeler Durchbildung kennt die italieniſche Kunſt ſeit Palladio nicht. Die Errungenſchaften der Louvrefaçade wirken hier in erfreulichſter Weiſe nach. Auf den Säulen ruht ein ſtattliches Hauptgeſims und endlich ein Tonnengewölbe, welches durch tiefe Stichkappen und Gurten gegliedert, aber durch ein den Scheitel ausfüllendes mächtiges Gemälde wieder zuſammengefaßt wird. Als beruhigender Abſchluß erſcheint dann die gleichfalls ausgemalte Viertelkugel über der Chorrundung. Durch dieſe einfachen Mittel erzielte Hardouin-Manſart eine ebenſo neue als glanzvolle Wirkung. Hier erſt zeigt er ſich als wahrer Mittelsmann zwiſchen ſeinem Großoheim und Lebrun. Zunächſt hinſichtlich der Farbe. Nur die Decke iſt gemalt und zwar in einer ächt barocken Manier, ſo daß die das Bild umgebenden Wolken die architektoniſchen Glieder überſchneiden, daß Plaſtik und Malerei eng verſchwiſtert zu einer Wirkung zuſammenarbeiten. Die Decke ſchwebt infolge der reichen und zierlichen Architektur der unteren Gewölbtheile und der glücklichen Farbe, ſowie des kleinen Maßſtabes der Figuren leicht über dem Gurtgeſimſe. Um ſo franzöſiſcher iſt die Architektur der tragenden Bautheile, jene Gebundenheit und Anmuth der Form, jene Achtung vor den konſtruktiven Anforderungen, jene in den Grenzen der Grundlinien wohl vertheilte, überaus zierliche Ornamentik an allen Wandflächen, in den Zwickeln, Leibungen, Pfeilerfüllungen der Arkade, der Poſtamente, Frieſe u. ſ. w., jene Beſcheidenheit in der Farbe, welche bis auf die Vergoldung des wirkungsvollen plaſtiſchen Altares und die Goldbronce der Baluſter auf jede Färbung verzichtet und nur durch mäßige, aber meiſterhaft zum Goldton der Decke geſtimmte Bemalung der Fenſter mit gelbem Ornament und Lilien in Blau, den maleriſchen Durchblicken zwiſchen Säulen und Arkadenpfeilern einen unvergleichlich feinen Reiz giebt. Nur der Marmorfußboden iſt von etwas derber Zeichnung.

Die Umſtände hatten Hardouin-Manſart hier zu einem neuen Gedanken im Kirchenbau geführt. Gleiche Grundbedingungen hatten, wie Dohme geiſtvoll anzieht, zu gleicher Löſung an Karls des Großen Dom zu Aachen Veranlaſſung gegeben. Wie wir ſahen, fand dieſelbe in Caſerta und Dresden ſchnell Nachbildungen. Es iſt die Kapelle von Verſailles daher wohl der erſte Bau, welcher die Ueberlegenheit der franzöſiſchen Architektur über die Italiens in den Augen der Zeitgenoſſen zum Bewußtſein brachte. Die Louvrefaçade blieb dort ohne Nachfolge, die Schloßkapelle von Verſailles fand ſie aus zwei Gründen: weil ſie dem auch die Herrſcher der Erde mehr und mehr beherrſchenden

Ceremoniell, der Trennung des Regierenden von der im Erdgeſchoß ſich drängenden Menge und der zu einer weſentlichen Aufgabe der

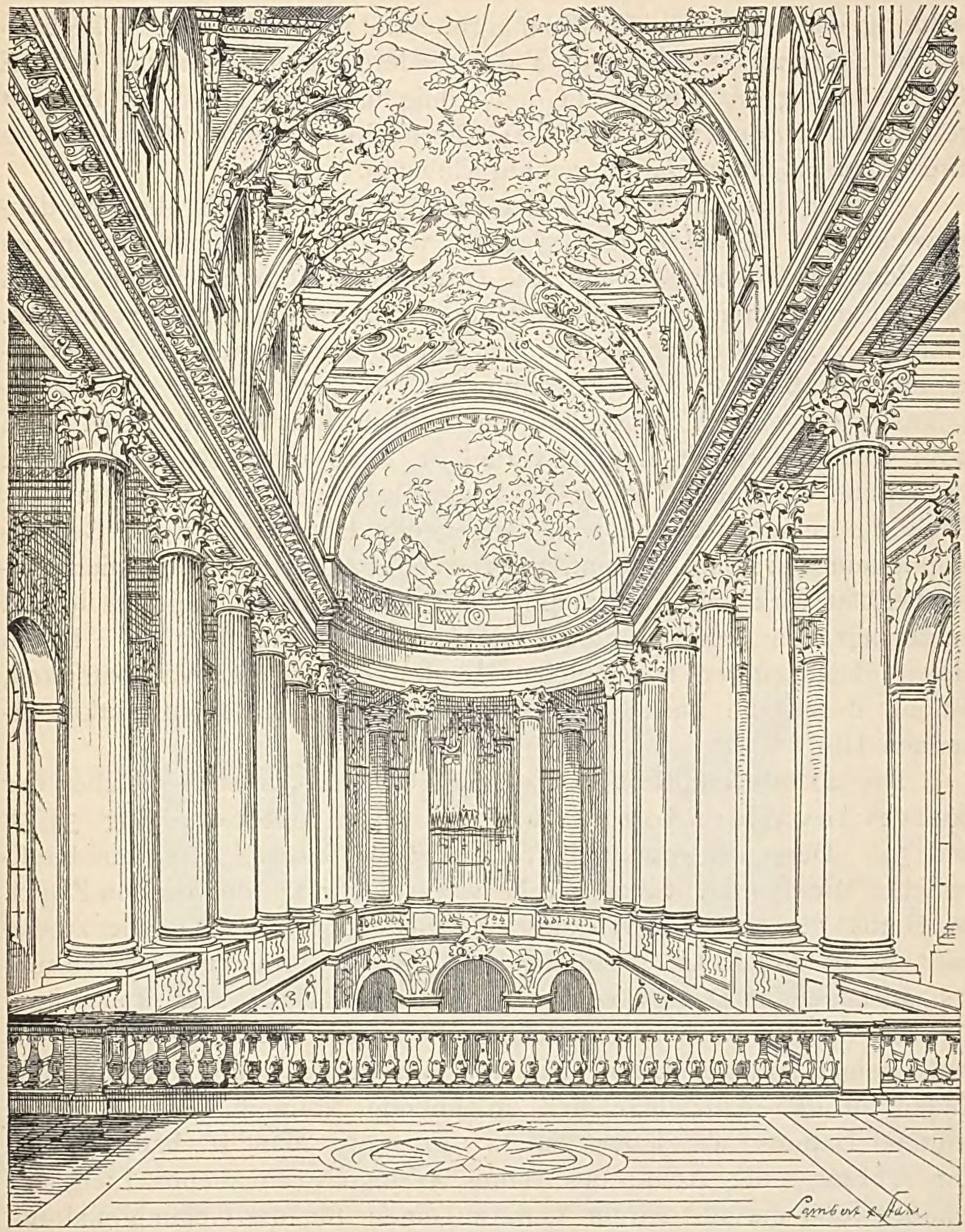


Fig. 57. Schloss zu Verſailles. Innenansicht der Kapelle.

Baukunſt gewordenen Bequemlichkeit des Bauherrn diente, welcher nun nicht nöthig hatte, von ſeinen Zimmern aus Treppen zu ſteigen;

ferner weil ſie dem Feſtglanz, der dem kirchlichen Sinne ſtark ſich beimiſchenden prunkenden Weltlichkeit einen willkommenen Anknüpfungspunkt bot, durch den Emporenbau die bisher nicht erreichte Einordnung der Kirche in die Palaſtarchitektur zu ermöglichen. Daß hierbei der Altar in die Gleiche mit der niederen Menge gerückt, daß bei der Geſtaltung der Kirche auf den König mehr Rückſicht als auf Gott genommen worden war, ſtörte die Allerhöchſten Herrſchaften nicht in ihren dem Höchſten dargebrachten Gebeten.

Nicht ganz auf der Höhe der Innenarchitektur ſteht die Façadenentwicklung. Der Architekt glaubte, wie die katholiſche Kirche zu Dresden beweiſt, ohne Grund, die Gurten des Tonnengewölbes durch die in Paris bisher ſtets beibehaltenen Strebe-Bogen ſtützen zu müſſen. Dieſe aber ſetzen oberhalb der das Hauptgeſchoß nach außen andeutenden korinthiſchen Pilaſterordnung an, ſo daß der über das Hauptgeſims vorragende Obergarden ſehr gedrückt erſcheint. Hierdurch wohl wurde Hardouin-Manſart veranlaßt, ohne innere Nothwendigkeit der Kirche ein ſteiles, früher mit einem luftigen Dachreiter bekröntes Dach zu geben, welches wohl gegen den Hof, wo man die Bedingungen ſeines Daſeins erkennt, bei reizvoller Ausſchmückung nicht unvortheilhaft wirkt, aber über die flache Gartenfaçade entſchieden ſtörend hervorragt. In hohem Grade anzuerkennen iſt aber hier, wie bei ſo vielen gleichzeitigen franzöſiſchen Bauten die innere Wahrhaftigkeit, welche durch die Façade in klarem Ausdruck die Konſtruktion erkennen läßt.

Die höchſte künſtleriſche Leiſtung Hardouin-Manſart's iſt aber der Bau des Invalidendomes zu Paris (1706 vollendet). (Fig. 54, 58 und 59.) Dem ausgedehnten Werke *Libéral Bruant's* fehlte ein künſtleriſcher Mittelpunkt. Seine Kirche war zu ſehr für den ernſten Zweck des Hauſes berechnet, an Wirkung zu unbedeutend, um als ſolcher zu dienen. Es iſt unbekannt, wann der Bau des am Chorende derſelben nun ſich aufbauenden Domes begonnen wurde. Zweifellos aber iſt er jünger als der von Val de Grace. Dorther holte ſich Hardouin-Manſart das Motiv ſeiner Anlage. Denn auch dort war der in der Querachſe nach Süden an den Kuppelbau ſich anlehnende Nonnenchor entſchieden älteren Datums als jener ſelbſt. François Manſart hatte jedoch den Vorzug, die Achſe des Baues verlegen, ein neues Langhaus ſchaffen und die alte Kirche ganz zu einem für die Geſamtgeſtaltung bedeutungsloſen Nebenbau herabdrücken zu können. Anders im Invalidenhaus. Wollte man den Zugang vom Haupthofe, die innere Verbindung mit dem Hauſe erhalten, ſo hätte man die alte Kirche zum Langhaus der neuen umgeſtalten müſſen. Der Künſtler wand ſich aber

um dieſe Nothwendigkeit herum, indem er dem Altar ſeine Stelle beließ und für beide Kirchen zugänglich machte. So kam, daß der Haupteingang zum Dom an der Rückſeite des Invalidenhauſes liegt, daß das ganze Gotteshaus für die Bewohner des letzteren gar nicht zugängig, nur durch die nebenſächliche Gemeinſamkeit der Altäre mit

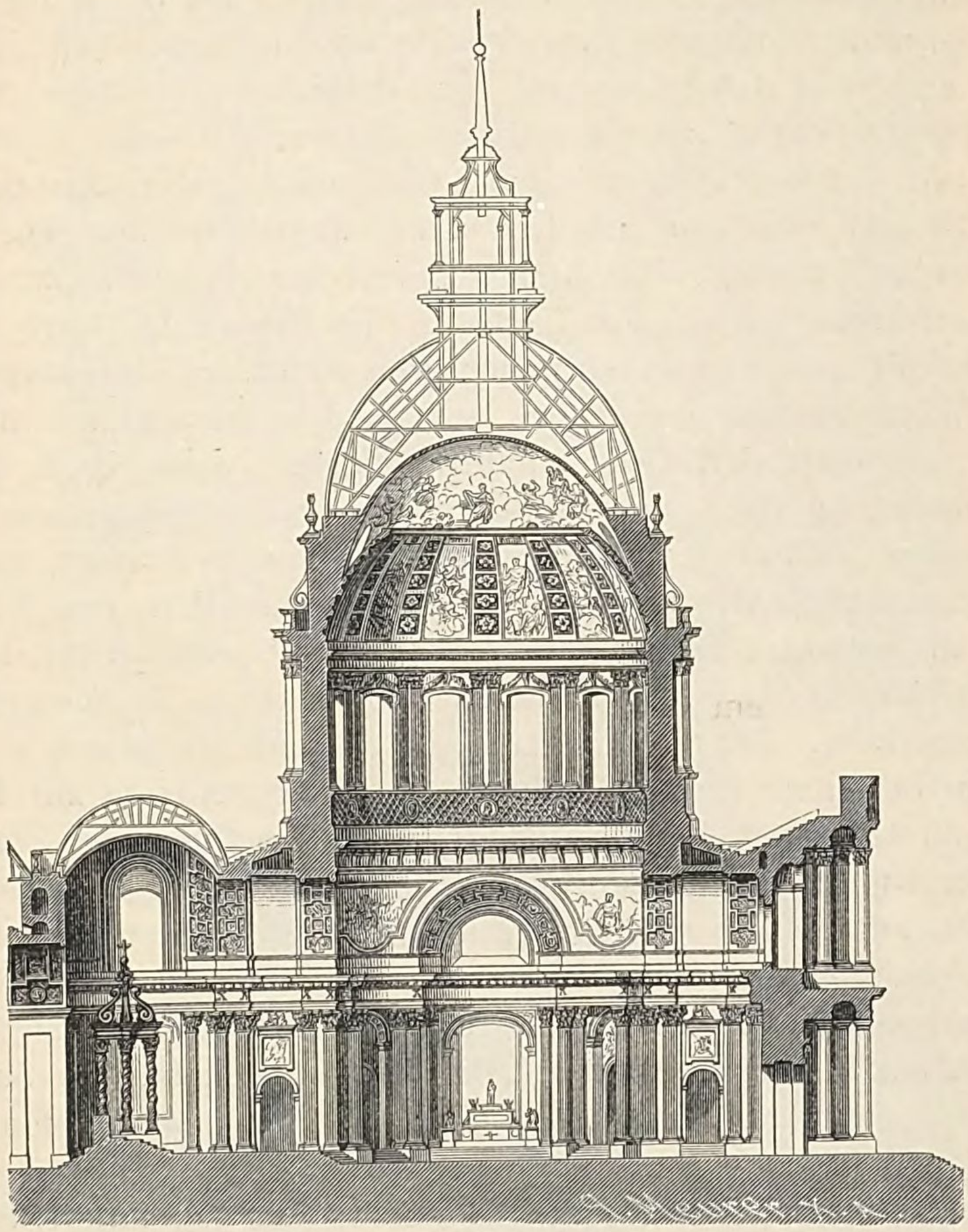


Fig. 58. Invalidendom zu Paris. Längsschnitt.

dieſem verbunden iſt. Nach dieſer Richtung ſteht alſo das jüngere Werk dem älteren weſentlich nach. Der Grundriß iſt in noch höherem Grade eine Studie nach Val de Grace und den älteren Arbeiten des François Manſart. Die kreisrunde Kuppel überdeckt ein griechiſches Kreuz mit am Querſchiff abgerundeten Flügeln. Nur legt ſich hier zwiſchen die Konchen und den Kuppelraum, welche im Val de Grace aneinanderſtoßen, je ein kurzes Schiff. Die Achſenflügel ſind ganz mit

dem Tonnengewölbe überdeckt, die Ecken des ein Quadrat bildenden Gefamtgrundriffes füllen wieder hier etwas bedeutendere Kapellen. Das Mittelglied zur alten Invalidenkirche ift gleichfalls umfangreicher als an dem älteren Bau geftaltet. Auch die Innenarchitektur (Fig. 60) entfpricht dem Vorbilde: die große korinthifche Pilafterordnung, die Kaffettirung der Gewölbgurten und Nifchengewölbe. Da die Schiffe minder breit find, mußten die vier Kuppelpfeiler mächtiger ausfallen. Hardouin-Manfart empfand, daß fie bei der verhältnißmäßig geringen Höhe der untern Hauptordnung zu wuchtig und fchwer fein würden und ftellte deshalb vor jeden Pfeiler zwei im tektonifchen Sinne zwecklofe, verkröpfte Säulen, welche nichts tragen als einen über dem Hauptgefims angeordneten Umgang. Trotzdem erhielten die Zwickelkartufchen eine breite, unfchöne Geftalt. Der Tambour der Kuppel ift durch eine weitere, oberhalb eines breiten ornamentirten Streifens angebrachten Kompofita-Pilafterordnung gegliedert, die Fenfter wurden im Stichbogen gewölbt, die Kuppel theilen kaffettirte Gurten. Eine breite Oeffnung in der letzteren geftattet den Einblick in eine zweite mit großem Figurenbild bemalte Wölbung, welche durch feitliches, von unten nicht ficht-bares Licht erhellt ift, um fo den gemalten Geftalten den Schein des Lebens zu geben. Diefes barocke Motiv ift zwar nicht Erfindung Hardouin-Manfart's, doch in Italien nirgends in fo umfangreichem Maße verwendet. Die äußere Kuppel, die Laterne und der fchlanke Helm auf derfelben find in Holz gebildet und zugleich zur Belaftung der Gewölbwiderlager benutzt. Die Durchbildung der vier Eckkapellen ift reicher als bei früheren franzöfifchen Centralanlagen. Der Meifter verzichtete auf die Empore über denfelben und gab ihnen die volle Höhe der Flügelbauten, indem er über die korinthifche Dreiviertelfäulenordnung an den Wänden eine Attika, darüber eine parabelförmige Kuppel mit feitlichen Fenftern anbrachte, die oben mit einem eine breite Oeffnung umrahmenden Gefims und endlich mit einer bemalten Flachkuppel abgefchloffen ift.

Die Außenanficht des Invalidendomes (Fig. 59) unterfcheidet fich jedoch fehr merklich und fehr zum Vortheil von der des Val de Grace. Der Aufriß ift auch hier ein fchlanker; die Breite der Kirche zur Höhe beträgt bei erfterem außen gemeffen etwa 1 : 1,8, innen 1 : 2,7; bei letzterem 1 : 2,55 bez. 1 : 1,55; bei St. Maria di Carignano jedoch 1 : 1,2 bez. 1 : 0,95, die Kuppel überwiegt mithin vollftändig über die Breitenentwicklung. Trotzdem behielt die Hauptfaçade eine völlig felbftändige Durchbildung durch in zwei Stockwerken vorgeftellte Säulen toskanifcher und korinthifcher Ordnung. Die untere entfpricht in edler Wahrhaftigkeit wieder genau der Innenarchitektur. Die obere überragt zwar das

Tonnengewölbe, ohne jedoch, wie die italieniſchen Fronten, Täuſchungen zu beabſichtigen. Die Seitenfaçaden ſind mit einer jenſeits der Alpen lange Zeit gänzlich vergeſſenen Gewiſſenhaftigkeit künſtleriſch durchgebildet. An Wirkung übertrifft die Façade des Invalidendomes die-

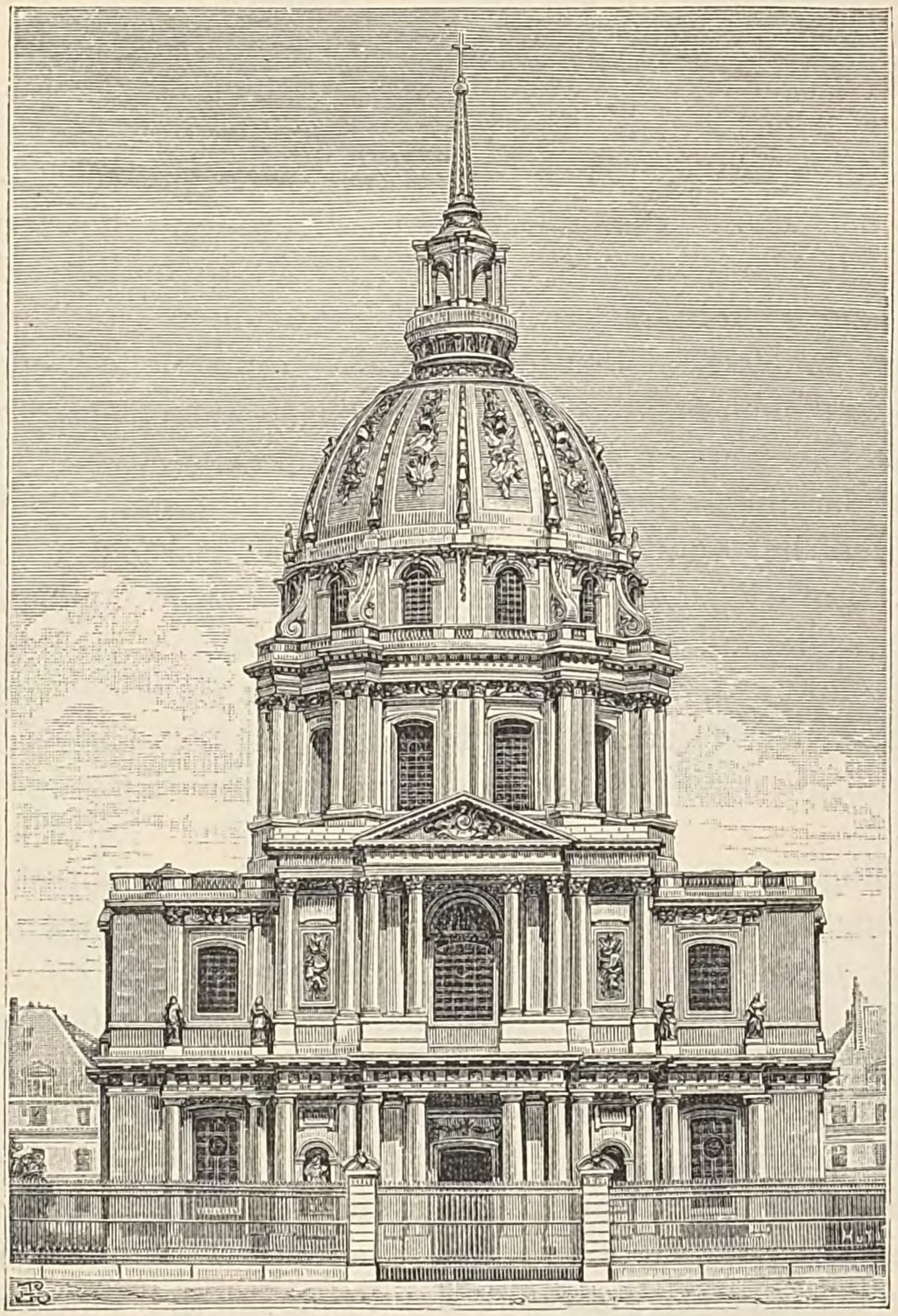


Fig. 59. Invalidendom zu Paris. Ansicht.

jenigen des mit ihm wetteifernden Val de Grace, ohne an geiſtigem Gehalt weſentlich mehr zu bieten. Weit beſſer iſt die Durchbildung des Tambours mit Rundbogenfenſtern und ſtarkem, rhythmiſchen Wechſel der Stützen und einem Zwiſchengeſchoß über dem Kranzgeſimſe, welches auf das wohlthuendſte den Uebergang zu der lothrechten Theilung der Kuppel vermittelt. Dieſe iſt durch ornamentirte Gurten

und in den Feldern zwiſchen dieſen durch herabhängende Trophäen gegliedert. Höchſt gelungen iſt die Bildung der Laterne, deren Umgang über einer breiten Hohlkehle ſtark vorkragt und die endlich ſich in einem hohen ſpitzen Helm verliert, der der Kuppel zugleich die ragende Schlankheit eines Thurmes verleiht.

Wenn gleich immer auf die enge Verwandtſchaft des Invalidendomes mit den älteren franzöſiſchen Werken hingewieſen werden mußte, wenn gleich faſt zu allen in demſelben niedergelegten Gedanken die Keime ſchon als vorhanden bezeichnet wurden, ſo iſt doch anzuerkennen, daß Hardouin-Manſart zuerſt die widerſtrebenden Elemente zum vollen Einklang brachte. Sein Werk iſt abgerundet und in ſich vollendet, eine wohlthuend einheitliche Schöpfung. Ungleich höher als ihr geiſtiger Gehalt ſteht der formale. Die franzöſiſche Baukunſt zeigte ſich zuerſt in dieſem Meiſter befähigt, jeder Monumentalaufgabe gerecht zu werden. Die von ihr gewählten ſchlichteren Motive genügten hier, zur Freude der theoretiſch geſchulten Bauverſtändigen, für die Verwirklichung der bisher nur durch den verhaßten Barockſtil dargeſtellten Gedanken. Entbehrt der Invalidendom auch der Raumſchönheit italieniſcher Schweſteranlagen, der Monumentalität von Wren's St. Paulskirche in London, der tiefen Innerlichkeit von Bähr's Frauenkirche in Dresden und der geſunden Sinnlichkeit von Prandauer's Stiftskirche in Melk, ſo iſt ſie doch gewiß eine der glänzendſten Kirchenſchöpfungen jener Zeit.

Allerdings iſt ſie dies nicht hinſichtlich der ſie beſeelenden Kraft des Glaubens, der religiöſen Grundſtimmung. Unbedingt fehlt ihr die Strenge der engliſchen Auffaſſung und die Vertiefung deutſcher Frömmigkeit. Sie iſt ein Denkmal irdiſchen Ruhmes, den ſiegreichen Kriegern Ludwigs XIV. und ihrem weltbeherrſchenden Könige ſelbſt faſt mehr geweiht als dem höchſten Lenker der Schlachten; reich und vornehm ſtrebt ſie empor, jedes Glied, ja ſelbſt die Geſtaltung der Kuppel ſchafft der feſtlichen Stimmung, der Freude des Sieges dauernden Ausdruck. Es wirkt der Dom wie ein jubelndes Tedeum nach glücklich geſchlagener Schlacht, während die Frauenkirche einer zur Vertiefung des Gemüthslebens aufrufenden Fuge zu vergleichen iſt. Die Schönheit des Invalidendomes beruht in dem Schwung der Linien, dem reichen Wechſel der Formen, der geſchickten Gliederung und Belebung der Maſſen, welchen überall die Schwere genommen aber doch das Merkmal der Kraft erhalten iſt, in dem Reichthum ſeines Linienſpieles, der Ausgleichung der Glieder durch verbindende, zuſammenfaſſende Kurven und namentlich in der durch alle Theile gewahrten Feinheit der Form und Vornehmheit der Verhältniſſe. Sie iſt das Er-

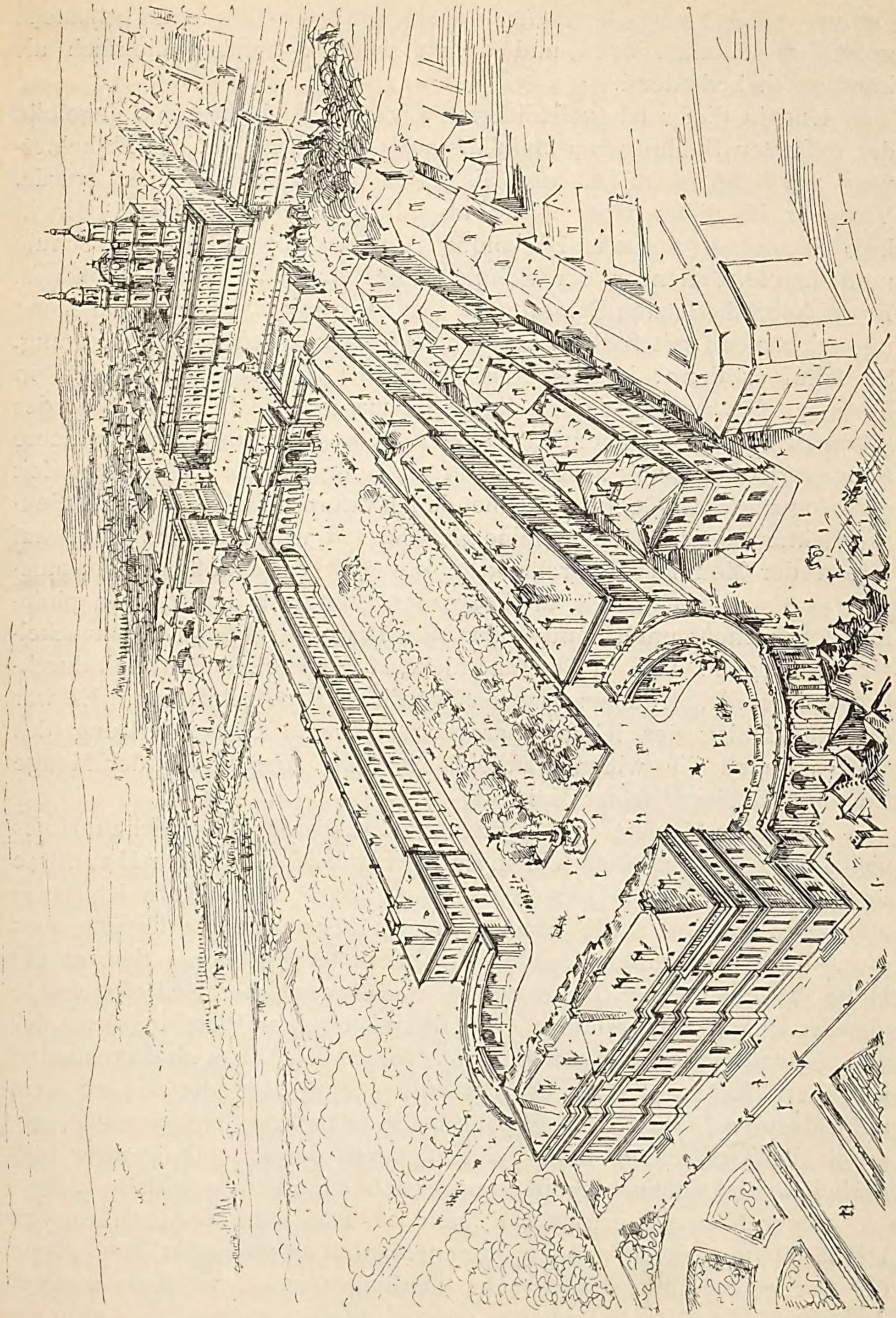


Fig. 60. Palais du Gouvernement, Place Carrière, Place Stanislaus und Kathedrale zu Nanzig.

gebniß weniger eines hervorragend ſchöpferiſchen als eines glänzend geſchulten Künſtlerſinnes und darum weniger kunſtgeſchichtlich als künſtleriſch bedeutend.

Und in dieſer letztgeſchilderten Eigenſchaft dürfte ein Spiegelbild der geſamten Stellung Hardouin-Manſart's gegeben ſein. Er iſt keineswegs der Schöpfer des Rococo, als welcher er vielfach gefeiert wurde. Vielmehr iſt dieſes trotz ſeiner über Paris hereingebrochen. Er iſt kein Neuerer in formaler Beziehung, ſondern der in Lebrun's Schule umgebildete Vollender der Schule ſeines Großonkels und Blondel's. Er erſchöpft die letzten Folgerungen derſelben mit oft nüchternem Sinne und nicht eben mit ſtarkem innerem Willen und feſter Ueberzeugung. So ſchuf er denn, im Anſchluß an den Geſchmack des Hofes, in Formen, die zwar auch für die Folge maßgebend blieben, aber des kräftigen Lebens meiſt entbehren. Er iſt es, der das lang geſuchte Schema der Schönheit ausbaut und ſomit endgültig die für geraume Zeit dem franzöſiſchen Geiſt entſprechende Kunſtform ſchafft. In der Außenarchitektur fügten ſich ihm ſeine Schüler faſt willenlos. Es folgt auf ihn in der Monumental-Architektur eine Zeit des Stillſtandes, akademiſcher Formenrichtigkeit, die Folge der Einführung zu ſtrenger, philoſophiſcher, nicht unter genügender Mitwirkung der Phantaſie entwickelter Kunſtregeln. Daß in der Innendekoration dieſe Nüchternheit durchbrochen wurde, iſt keineswegs das Verdienſt der Architekten. Es war der Rückſchlag der lebhaft barocken, feurigen Grundſtimmung des Volkes gegen die wiſſenſchaftliche Richtung, gegen die der Menge fremden Klafficität ſeiner Künſtler.

Hardouin-Manſart wurde auch außerhalb des königlichen Hofes vielfach beſchäftigt. Nach ſeinem Entwurf iſt das Palais der Herzöge von Burgund zu Dijon (1682—1692). Zwar iſt der Kern des Baues älter, die heutige Façade jünger. Von unſerem Meiſter ſtammt aber die Anlage des großen dreiflüglichen Erweiterungsbaues, den er mit Hülfe der Architekten *Gétard* und *de Noinville* anlegte. Seit 1692 wurde vor der Hauptfront desſelben ein halbkreisförmiger Platz angelegt, der von gequaderten Arkaden und hinter dieſen von Wirthſchaftsgebäuden umgeben iſt. An Größe der Auffaſſung entſpricht die Anlage dem aufſtrebenden Geiſtesleben der durch die Sitzungen der Generalſtaaten, durch die Trefflichkeit ihrer Schulen, durch den Reichthum ihrer bürgerlichen und adeligen Salons ausgezeichneten Provinzialſtadt.

Jener Noinville erwies ſich auch am Thor des Hoſpitales von Dijon (1697), einem an den älteren Manſart erinnernden Bau, als in der Pariſer Schule gebildet. Der zierliche Giebel, welcher in einer Arkade die Glocken beherbergt, gehört jedoch erſt dem Jahre 1842 an.

In Lyon ſchuf Hardouin-Manſart die Façade des Hôtel de Ville (1702) gegen Place des Terreaux, in welcher er in geiſtvoller Weiſe Altes mit Neuem zu vermiſchen ſtrebte. Die ſchlanke Pavillonarchitektur, die Eintheilung der Fenſter, der Stockwerkbau gehört dem erſten Plane, dem Bau des *Simon Maupin* von 1646—1655 an. Die Detaillirung aber, ſoweit ſie die Erneuerung von 1868 überſtand, zeigt die Feinheit des jüngern Architekten.

Ferner baute dieſer zu Nanzig ganz im Sinne des Pariſer Hôtels einen neuen Flügel an das alte Palais ducal, jetzt Palais du Gouvernement (nach 1700) (Fig. 60), einen ſtattlichen dreigeſchoſſigen Bau, der durch Pilaſterordnungen gegliedert, in drei Riſaliten aufſteigt. Ein breiter Balkon, der auf einer joniſchen Säulenreihe ſich hinzieht und in zwei Halbkreiſen über die Hausflucht hinaus einen ſtattlichen Hof umſpannt, giebt dem Palais die beſondere Erſcheinung. Das Detail iſt wenig ausgebildet, die Konſolen unter den mythologiſchen Büſten an den Rückwandungen der Kolonnade ſchwer, der Anſchluß der letztern an die ſpäter entſtandenen Häuſer der in der Achſe des Palais ſich anreihenden Allee unvermittelt, überhaupt die Wirkung eine mehr dekorative. Die Rückſeite des Gebäudes entbehrt der Ordnungen, hat aber auch jenen ſäulengetragenen Balkon, der ſich hier zwiſchen den Eckriſaliten ausdehnt.

Wie Hardouin-Manſart in äſthetiſcher Beziehung dachte, erklärt uns wohl am beſten ſein Zeitgenoſſe, der auch literariſch ſich bethätigende *Augustin Charles Daviler* (geb. zu Paris 1653, geſt. zu Montpellier 1700 oder 1701), welcher 1673 in Geſellſchaft des Architekten *Desgodetz* und des Antiquars Jean-Foi Vaillant nach Rom, ſpäter unfreiwillig nach Tunis kam, um nach eingehendem Studium der Antike gegen 1682 in die Zeichnenſchule Hardouin-Manſart's einzutreten. Nach Montpellier geſendet, errichtete er dort, angeblich nach Entwürfen *Dorbay's*, die Porte du Peyrou (1691). Dieſe lehnt ſich im ganzen Entwurf an die Pariſer Thore Blondel's an. Am Ende der die Stadt durchſchneidenden rue nationale gelegen, durchbricht ſie die Stadtmauer und führt über die ſtattliche, den Feſtungsgraben überwölbende Brücke zu den Promenaden. Die einfache Architektur beſteht aus drei Ruſtika-Arkaden, deren mittlere offen, die ſeitlichen verblendet und durch Reliefmedaillons geſchmückt ſind, ferner über dieſen aus einem derben Triglyphengeſims, endlich aus der Attika mit weitleſerlicher Inſchrift.

Zahlreiche Bauten in Carcaſſonne, Béziers, Nîmes und Toulouse ſchloſſen ſich dieſer Arbeit an. Namentlich der erzbiſchöfliche Palaſt letzterer Stadt wird gerühmt.

Wichtiger aber als dieſe Bauten iſt Daviler durch ſein Buch „Cours

d'architecture", Paris 1691. Um dieſes beurtheilen zu lernen, muß man die erſte Auflage, nicht die von *Leblond* vermehrte von 1730, zur Hand nehmen. In dieſem Buch äußert ſich beſonders lebhaft des Verfaſſers Bekanntſchaft mit den römiſchen Meiſtern der Hochrenaiſſance. Ihm iſt Vignola Vorbild und erſter Meiſter. Er ſtellt ihn über Palladio, den er anſcheinend nur aus der Literatur kennt. Bramante erſcheint ihm ſeinem Vorbilde gegenüber trocken; mit den Unregelmäßigkeiten Michelangelo's ſucht er ſich damit abzufinden, daß ſolche einem ſo großen Geiſte zwar erlaubt ſei, aber der Kunſt nicht zum Heil gereiche und daß die Nachahmung derſelben unfehlbar zum Ungeſchmack führen müſſe. Durch immer wieder zu erneuerndes Studium des Vitruv und der Renaiſſance-Theoretiker müſſe man die wechselnden Anſchauungen auf die Regel zurückweiſen, damit man nicht in die ſchrankenloſe Freiheit des barocken Italien verfalle. Der wiſſenſchaftlichen Strenge Blondel's gegenüber erweiſt ſich Daviler im Denken und Schaffen freier, mehr als Mann künſtleriſcher Empfindung. Er wendet die Verhältnißlehre nur auf die Ordnungen und einzelne feſtſtehende Architekturgebilde und auch auf dieſe nicht regelmäßig an. Namentlich bei den Innendekorationen, für welche er bei Vitruv keine Anregung fand, fühlt er ſich durch ſtrenge Geſetze wenig beirrt. In den Entwürfen, welche er für Kamine, Wandvertäfelungen u. ſ. w. gibt, zeigt er ſich als ganz in den Formen der Schule Lebrun's arbeitender Meiſter, der den geometriſchen Linien überall das Uebergewicht läßt, feſt und ſicher mit architektoniſchen Mitteln detaillirt. Namentlich dort, wo Marmor bei den Wandverkleidungen in Anwendung kommt, iſt ſelbſt die Innendekoration eine ſtreng architektoniſche, weit mehr als dies in vielen Räumen von Vignola's ſo geprieſenem Palazzo Caprarola der Fall iſt.

V. KAPITEL.

Der franzoesische Gartenbau.

Das 16. Jahrhundert kannte den romantiſch-ſentimentalen Naturbegriff nicht. Die Schönheit der Natur war ihm nur in unmittelbarer Verbindung mit der Nützlichkeit denkbar. Die Hochalpen erſchienen daher als ſchreckhaft, die fruchttragenden Ebenen als von beſonderer Schönheit. Daher wurden zunächſt nur Würz-, Obſt- und Gemüſegärten angelegt. Die Erhöhung der Tragfähigkeit eines Stückes Erde, ſeine geſteigerte Nutzbarkeit ſchien als ein Schmuck des von ihm umgebenen Hauſes. Schöne Blumen, die Lilie, die Nelke, Roſe und andere waren einzeln im Strauß nicht minder beliebt, als in größerer Menge in wohlgepflegten Beeten. Aber alles dies gab noch nicht eine Empfindung für landſchaftliche Schönheit und das Bedürfniß, dieſe durch vorſorgliche Arbeit zu erzeugen oder zu verſtärken.

Dafür, daß dieſer Begriff noch nicht vorhanden war, ſprechen am beſten gerade die bald zahlreich entſtehenden Gärten. In Deutſchland begnügte man ſich vor 1500 zumeiſt mit einem umzäunten Wildpark,

der nur im Hinblick auf das jagbare Thier, keineswegs aber wegen des Naturgenuſſes geſchaffen wurde. Die Gartenanlagen wuchſen je mehr man die Schlöſſer von den Berghöhen nach der Ebene verſetzte. Dort hatten ſie ja auch nicht ihrer maleriſchen Wirkung wegen geſtanden, ſondern aus kriegeriſchen Gründen. Eine Empfindung für die erſtere hinſichtlich der baulichen Anlagen, der bewegten Linie der Zinnen, Thürme und Dächer beſtand aber doch ſehr wohl, wie dies die Hintergebäude in Dürer's Bildern und Hunderte von frei erfundenen Städteanſichten beweiſen.

Die Gärten des 16. Jahrhunderts in deutſchen Landen lernt man am beſten aus den Stichen des *Vredemann de Vries, Peter Schenck* und *Merian* kennen. Der erſtere gibt ein Lehrbuch ihrer Anlage. Es handelt ſich bei den vielen Plänen um die Eintheilung einer wagrechten Fläche in Felder. Der Reiz wird im Spiel der Linien geſucht. Der Begriff des Ornamentes, des Flächenſchmuckes wird auf die Natur übertragen: Beete, nirgends Baumgruppen. Zumeiſt iſt die Abſicht allein maßgebend, durch gut vertheilte Maſſen den Eindruck künſtleriſcher und künſtlicher Anordnung zu ſchaffen. In dieſen Gärten iſt oft kaum Platz zum Sitzen für eine Geſellſchaft, ſicher ſind ſpielende Kinder ihr größter Feind. Es kommen aber meiſt zu dem Blumen-Plane noch Anlagen für Luſtwandelnde, Lauben, mit Schlingpflanzen umzogene Holzgänge, ferner Irrwege als eine dem Geiſt jener Zeit entſprechende Spielerei. Dieſe Gärten ſind dazu da, angeſehen und gezeigt zu werden, nicht zum dauernden Aufenthalt, den der Deutſche und Holländer jener Zeit vorzugsweiſe in der Stube ſuchte. Um aber die nöthigen wagrechten Flächen zu ſchaffen, wurden, wie das Schloß Heidelberg bezeugt, Koſten nicht geſcheut. Um dem Berge dieſelben abzugewinnen, baute man mächtige Aufmauerungen. Dem vom Fenſter Herabſchauenden ſollte der Eindruck eines vor ihm ausgebreiteten Teppichs geſchaffen werden.

Eine holländiſche Erfindung ſcheint das Beſchneiden der Bäume geweſen zu ſein. Auch in dieſem äußert ſich ein vorwiegend architektoniſches Empfinden und die Verneinung der frei ſich entfaltenden Natur.

Kaum weſentlich anders dachte ſich *Scamozzi* den Garten. Ihm iſt der Zug nach Nutzbarkeit noch völlig eigen. Keine Zeile des den Gartenbau behandelnden Abſchnittes ſeines Buches ſpricht von einer Betrachtung der Pflanzenwelt von ihrer maleriſchen Seite, obgleich die Maler ſchon längſt ſich derſelben bemächtigt hatten. Das iſt der Unterſchied der Hintergründe bei Dürer und Rafael, daß erſterer durch eine Fülle kleiner Darſtellungen den Beſchauer beſchäftigen will, der große Urbinate aber durch eine anſpruchlos ſich darbietende beſcheidene

und ſcheinbar nicht von Menſchenhand geordnete Natur die ruhige Stimmung ſchaffen will, welche zur Betrachtuug der Hauptgegenſtände nöthig iſt. Für Dürer wird die Natur erſt beſchauenswerth durch die reiche Einmiſchung des Menſchenwerkes, er hat Sinn für die Schönheiten verfallener Burgen, von Bauernhäuſern und altem Mauerwerk; Rafael ſchafft ſich ideale Räume, ſei es durch eine großartige Architektur, oder durch eine Landſchaft von „beruhigter Pracht.“ Wir ſahen aus ſeiner Schule den römiſchen Park hervorgehen. Noch iſt der Garten der Villa Medici, wie Scamozzi es forderte, nur in rechtwinklige Felder abgetheilt, aber das Terraſſenwerk, das in Deutſchland nur als nothwendige Vorſtufe zur Schaffung des Gartenteppichs erſchien, wird hier zum weſentlichſten Schmuck. Namentlich *Alessi* unternahm es, durch Aufmauerungen das Gartengrundstück künſtleriſch zu ordnen und in Beziehung zu dem Hauſe zu bringen. Dies Syſtem nun ſuchten die ſpäteren römiſchen Parke weiter auszubilden. Bei der Villa d'Este war durch die Lage eine völlige Unterordnung des Aufbaues unter das Schloß bedingt. Unten in der Ebene blieben jedoch die rechtwinkligen Beete der wichtigſte Schmuck des Gartens. Der durch ſeinen Pinienreichthum berühmte Garten der Villa Giusti in Verona zeigt das umgekehrte Verhältniß: die wohl ſpäter reicher entfaltete Blumenanlage im flachen vorderen Theil, den Terraſſenbau nach hinten. Die römiſchen Villen des beginnenden 17. Jahrhunderts geben der architektoniſchen Geſtaltung das unbedingte Uebergewicht. Die grünenden Laubmaſſen erſcheinen nur als Nebenſache neben den ſtattlichen Rampen, Springbrunnen, Waſſerkünſten und Theatern. Immer ſtärker tritt aber auch hier die Natur hervor, immer größer wird der Einfluß der Pflanzenwelt gegenüber der eigentlichen Architektur.

Noch immer war man ſehr fern von dem, was uns heute an Parks entzückt, namentlich von der engliſchen Auffaſſung derſelben mit ihrer in Zufälligkeiten ſich äußernden und daher natürlich genannten Kunſt. Für ſolches Verſteckenſpielen, für dieſes Verdecken der Abſicht und dieſe heuchleriſche Beſcheidenheit hatte die Renaiſſance kein Verſtändniß. Man empfand die Kunſt in der Natur darin, daß dieſe als unbedingte Herrin ſchaltete, daß man ihr auf jedem Schritt begegnete, daß alle Theile in Beziehung zu dem leitenden Gedanken und mithin mit dem den Garten beherrſchenden Palaſt gebracht werden. Das Zufällige in der Natur erſchien dem Gartenkünſtler als ſein Gegner, ſein Werk erſt dann vollbracht, wenn dieſes völlig unterjocht war. Wurde ſchon in der Architektur die Ausbildung der einzelnen Glieder dem Geſamtbilde völlig untergeordnet, ſo glaubte man ſich noch viel mehr berechtigt, die Pflanzenwelt, deren eigenartige Sprache zu verſtehen

erſt Pope und Rouſſeau lehrten, als widerwilliges, aber doch überwindbares Material zu der geometriſchen Auffaſſung der Naturſchönheit zu betrachten.

Die älteren franzöſiſchen Gärten waren zumeiſt von dem nordiſchen Grundzuge beherrſcht.[1]) Inzwiſchen aber hatten die Niederlande einen bedeutenden Vorſprung im Gartenbau erhalten. Vredemann's Buch wurde bereits kurz geſchildert. Dort waren dem Ingenieur noch ganz andere Aufgaben geſtellt. Bei dem großartigen Syſtem der Kanalanlagen lernte man ausgedehnte Flächen unter einem ordnenden Geſichtspunkte zu überſchauen und ſo in die Weite zu wirken. Stadtanlagen wie in Haag, Oſtende und namentlich wie die fünf wohlgeordneten Ringe mit je einem Gracht zwiſchen zwei Uferſtraßen und die ſie durchſchneidenden, nach dem Mittelpunkte der Stadt gerichteten Querverbindungen in Amſterdam (Ende 16. Jahrhunderts) ſind weitſichtige Planungen nach damals noch völlig neuen Grundſätzen. Erſt ſpäter fanden ſie in Turin, Caſerta und auch in Deutſchland Gegenſtücke.

Wie nun in der Pariſer Architektur niederländiſche mit italieniſchen Einflüſſen ſich begegneten, ſo auch im Gartenbau. Und wieder iſt es das Palais Luxembourg, an welchem die neue Entfaltung anknüpft. Wie die Gliederung des Schloſſes vom Hof des Palazzo Pitti entlehnt war, ſo die Gliederung des Luxembourg-Parkes von den Boboli-Gärten. Aber wie die Grundrißgeſtaltung dort eine ächt franzöſiſche blieb, ſo auch hier die der Gärten, die von der Höhenentfaltung italieniſcher Art zur holländiſchen umgeſchaffen wurde. Vor dem Schloß erſcheint ein nach hinten abgerundeter Platz in Theaterform, darüber hinaus eine breite, ſchwach anſteigende Allee in mehreren Baumreihen, deren ſpäter weit hinausgeſchobenes Ende auch hier ein, freilich erſt ſpäter bildhaueriſch ausgeziertes Becken am Carrefour de l'Observatoire abſchließt. Selbſt Buontalenti's Grotte fand in der Fontaine Medicis Nachahmung und eine Bereicherung dadurch, daß ein breiter, von Ulmen beſchatteter Kanal auf dieſelbe zugeführt wurde.

Aber dies waren nur Vorſtufen, von welchen aus ein größerer Meiſter den franzöſiſchen Gartenbau vollenden ſollte, *André Lenôtre* (geb. zu Paris 1613, † daſelbſt 1700). Dieſer hatte Italien geſehen. Der gegen den Janiculus aufſteigende Garten der Villa Corsini wird ihm zugeſchrieben. Auch er wurde wie Levau am Schloſſe Veaux-le-Vicomte zuerſt an eine große Aufgabe in ſeinem Heimathland herangeführt. Der Garten dieſes Schloſſes iſt meines Wiſſens einer der früheſten von jener bedeutenden Ausdehnung, welche das Merkmal der-

---

[1]) Vergl. Lübke, Geſchichte der Renaiſſance in Frankreich, 2. Aufl. Seite 301 ff.

ſelben für die Zeit Ludwigs XIV. ſind. Die Hauptachſe hat eine Länge von etwa 3,1 km, die Breite des Parkes beträgt aber 1,2 km. In der Verlängerung der zum Schloß von einer nördlich gelegenen Höhe herabführenden Allee breitet ſich jenſeits desſelben ein mächtiges, rechtwinklig getheiltes, die Vereinigung zweier Bachthäler füllendes Parterre aus. Den Abſchluß bilden die große Kaskade *Marot's*, ein noch in vorwiegend architektoniſchen Formen gehaltenes Werk, und der in der Thalſohle angelegten Quergraben, in welchen ſich deren Waſſer ergießt. Es erſcheint die Fläche bis zu dieſem für den heutigen Beſchauer ziemlich trübſelig und langweilig. Entſchädigt wird man dafür durch den Blick auf die bewaldete Anhöhe jenſeits des Thales, welche durch mehrere gerade Linien in unregelmäßige Felder abgetheilt wurde. Eine langgeſtreckte Wieſe führt von der Kaskade zu der Schneiſe über, in welcher die Achſe endet.

In St. Germain-en-Laye begann Lenôtre's großartige Thätigkeit für den König dadurch, daß er zur Seite des Schloſſes längs der Berglehne eine mächtige, 2,4 km lange und bis zu 30 Meter hohe Mauer aufführte (1672), um ſomit eine Ebene für ſein Parterre und zugleich eine köſtliche Wandelbahn längs des Waldes zu ſchaffen. Der Garten, 1676 angelegt, 1750 verändert, wurde durch den Bau des Bahnhofes 1847 in ſeiner Wirkung weſentlich beeinträchtigt. Zur Zeit Lenôtres wurde wohl ſchon der Wald von St. Germain, ein Gebiet von 4400 Hektar, von einer Menge geradliniger Schneiſen und Wege, kreisförmiger Knotenpunkte etc. nach allen Seiten in den Zwecken der Jagd entſprechender Weiſe durchbrochen.

So wenig eng verknüpft mit dem alten Schloß, wie der Garten von St. Germain, iſt der von Fontainebleau. Zunächſt ſchuf Lenôtre hier ein rechtwinkliges und noch etwas ſteif abgetheiltes Parterre, welches er mit einer erhöhten Terraſſe umgab und in der Mitte zu einem Baſſin vertiefte. Im Mittel des letzteren ſtieg ein Hochſtrahl aus einer Felsgruppe hervor. In der Achſe ſchloß ſich ein breiter Kanal an, dem der beherrſchende Abſchluß jenes am Luxembourg fehlt. Auch hier iſt der Forſt, welcher 17100 Hektar umfaßt, durch meilenweite Wege zu einem Park umgeſtaltet, ja bald erſcheinen alle Waldungen um Paris in dieſem Sinne durchforſtet, ſo daß ſchon ein Blick auf die Karte der Stadtumgebung den Eindruck einer im höchſten Grade entwickelten Durchdringung der ganzen Landſchaft von dem Kunſtgeiſte der Zeit bekundet.

Einen mächtigen Schritt vorwärts auf dem Wege der Ausbildung des Gartenbaues Frankreichs bezeichnet der Park von Versailles. Nicht weſentlich hinſichtlich der Ausdehnung. Der Miniſter wetteiferte

auch nach dieſer Richtung mit dem Könige. Maß der Garten hinter dem Schloß dort 2,25 km, ſo iſt die Entfernung vom Mittelbau in Verſailles bis zum gegen Villepreux zu gelegenen Nordweſtthor des Gartens nur um 1,0 km länger. Nimmt man aber die gerade Zufahrtsſtraße vor dem Schloſſe mit hinzu, ſo ergiebt ſich eine Achſenlänge von etwa 5,2 km; und mit Hinzurechnung der jenſeits jenes Thores die Hauptlinie fortſetzenden, das Land in Beziehung zum Schloß bringenden Allee, erreicht ſie nahezu 7,5 km, alſo faſt $1^3/_4$ Stunden Weges. Der Park liegt in einem breiten Thale zwiſchen zwei Hochebenen im Südweſten von Paris und zwar das Schloß auf der höchſten Stelle der Achſe. Die Höhenunterſchiede ſind aber im Allgemeinen beſcheidene (der Schloßplatz 120 Meter über dem Meere, die Ufer des großen Baſſins 102 Meter, der große Stern am Ende des Parkes 107 Meter). Ein Bach durchzog das Thal, der wohl hinreichte, das große, in der Grundform eines mächtigen Kreuzes gebildete Becken zu füllen, nicht aber um die höher gelegenen Waſſerkünſte zu ſpeiſen. Daher wurde (1668) das Waſſer zweier Seen auf der Höhe von Saclay durch einen Aquädukt herbeigezogen, der an Größe den römiſchen nacheifernd das Thal von Buc in einer einfachen Bogenſtellung von 22 Meter Höhe und 488 Meter Länge überbrückt. Urſprünglich hatte man noch ungleich großartigere Pläne gehabt, hatte von Laherité oberhalb Gien, alſo faſt 200 km in der Luftlinie vom Beſtimmungsort, das Waſſer für die Springbrunnen herzuleiten beabſichtigt. Eine gewaltige Hebemaſchine in Marly ſollte das Waſſer der Seine auf die Höhe von 154 Meter zu einem oberhalb Marly erbauten 643 Meter langen Aquädukt erheben, ein Werk, welches in 7 Jahren mit 3,67 Millionen Livres Koſten erbaut wurde. Jedoch verwendete man das hier gewonnene Waſſer ſpäter, bis 1741, für den Park zu Marly. Für einen andern Plan, die Waſſer über das Eurethal herbeizulenken, kam von einer 5,9 km langen Thal-Ueberbrückung nur gegen 1,3 km zur Ausführung. Man berechnet die Koſten dieſer Bauten ohne die Grunderwerbung auf 9 Millionen Livres (1684—1685). Der unfertige Aquädukt wurde als Steinbruch für das Schloß der Pompadour, Crécy, und für andere Bauten benützt. Nun erſt kam man auf den beſcheideneren Gedanken, die Seen auf der Hochebene zwiſchen Verſailles und Rambouillet auszunützen und die heute noch beſtehende, immerhin noch überaus bedeutende Anlage zu ſchaffen. Die eine dieſer Leitungen, faſt 12 km lang, ſchafft vom Etang de Saint Quentin, aus dem Weſten, Waſſer für die oberen Künſte herbei, die anderen, über die Bogenſtellung bei Buc eintreffenden Fluthen erſcheinen 13 Meter tiefer in Versailles und ſind daher für Hochſtrahlen weniger verwerthbar.

War ſomit das belebende Element, das Waſſer, in einer Fülle beſchaffen oder doch erſtrebt, welche lehrt, daß Lenôtre ſehr wohl den Reiz anerkannte, den dasſelbe den römiſchen Gärten giebt, ſo konnte er nun die Hochlage des Schloſſes entſprechend ausnützen. Vor dem Schloß breitete ſich das zumeiſt in geometriſchen Linien abgetheilte Parterre aus; ſeitlich der Hauptachſe liegen zwei große Baſſins an Stelle der Blumenbeete, welche durch Statuen: Nymphen, Danaiden u. dergl., und in der Mitte durch reich das Waſſer vertheilende Springbrunnen (1688—1690) geſchmückt ſind; ſeitlich erſtreckt ſich dieſes „Parterre d'eau“ nach Süden bis an Hardouin-Manſart's Orangerie, nach Norden bis an einen großen Springbrunnen, hinter welchem zwiſchen Wänden verſchnittener Bäume die „Allée d'eau“ ſich in der Achſe anſchließt, eine von *Claude Perrault* angelegte Doppelreihe von Kindergruppen, welche je in einem Marmorbaſſin aufgeſtellt, die Schale eines kleinen Springbrunnens tragen. Sie endet mit dem barocken „Baſſin du Dragon“ und führt zu einem der größten Prachtſtücke des Gartens, zum „Baſſin de Neptune“ (1685). In ein ſchildförmiges Mamorbecken, an deſſen gerader Vorderſeite aus 22 ſehr reich und in für die Stilrichtung der Zeit bezeichnenden Formen gehaltene Bleivaſen Springbrunnen aufſteigen, ſpeien an den Ecken Drachen in breiter Fülle Waſſer. Der jetzige Figurenſchmuck des Beckens gehört erſt der Zeit Ludwig XV. an. Es iſt dies das einzige Mal, daß die Querachſe im Garten kräftig betont und auch künſtleriſch ausgeſtattet wird. Im Uebrigen iſt die ganze Wirkung auf den Hauptblick vom Mittel des Schloſſes aus zuſammengezogen. An das Parterre d'eau lehnen ſich in einer geraden Linie die verſchnittenen Laubmaſſen des Parkes, nur in der Mitte einen von zwei Springbrunnen eingefaßten breiten Durchblick auf ein zweites, theaterartig ſich erweiterndes und um etwas tiefer gelegenes Parterre, das der Latona, freilaſſend. In dieſer Anlage, in der tieferen Gleiche der hintern Terraſſe und in dem Durchblick durch eine ſchattige „Boscage“ auf einen zweiten hellen Platz ſieht Sturm im Weſentlichen die Neuerungen des Lenôtre'ſchen Gartenbaues. In der Mitte des Parterres ſteigt eine volle Waſſergarbe um die Statue der Latona und ihre Kinder Apollo und Diana (von den Brüdern *Marsy*) empor. Dieſes und benachbarte Waſſerwerke heben ſich vortrefflich von dem „Tapis vert“, einem langen Wieſenſtreifen zwiſchen Laubmauern, ab, der die Achſenlinie bis zu einem neuen Waſſerbecken, jetzt dem „Baſſin d'Apollon“, fortführt. Hier erhebt ſich die von *Lebrun* entworfene Statue des Apollo auf ſeinem von vier Pferden gezogenen Wagen, modellirt von *Tuby,* abermals in einer reichen Garbe von Waſſerſtrahlen. Hinter dieſem Baſſin zieht ſich, in einer Breite von

62 Meter, 1,6 km lang der „Grand Canal“ hin, am Anfang und Ende, wie in dem Schneidungspunkt der Kreuzarme derſelben ſich zu kleinen Seen erweiternd. Die Endlinie bildet abermals eine Allee. Weit draußen auf der letzten ſichtbaren Höhe des Hügellandes deuten zwei Pappeln an, daß bis in die äußerſten Fernen das Königsſchloß als Herrſcher über den Landen wirkt, daß die ganze Gegend dem Sitze des unumſchränkten Fürſten unterthänig iſt, wie ſeine Bewohner ſeinem Willen.

Aber dieſe eine Idee ſcheint auch die ganze Kraft des Gartenkünſtlers beanſprucht zu haben. Denn was er ſonſt noch in den rechtwinklig abgetheilten Feldern des Parkes ſchuf, iſt von geringer Bedeutung für den Geſamteindruck, die ſich wiederholenden großen Alleen in der Achſe und der Querrichtung, die an den Knotenpunkten aufgerichteten Springbrunnen tragen den Eindruck der künſtleriſchen Ermüdung. Nur an dem großen Centralſyſtem am Anfang des Grand Canal und an dem prächtigen Stern im letzten Theil der Achſenlinie erkennt man wieder den der Gartenanlage zu Grunde liegenden Geſamtgedanken.

Im Uebrigen iſt es bezeichnend, daß Lenôtre mitten in dem Gartenvierecke, gewiſſermaßen verſteckt, ſeine wirkungsvollſten Anlagen unterbrachte. Wie der Hof aus Verſailles nach Trianon flüchtete, ſo der Gartenkünſtler aus dem Rieſennetz ſeines Parkplanes in die für ſich abgeſchloſſenen Maſchen desſelben. Der Hof war nicht nur ein prunkvoller, er war auch ein galanter. Da gab es denn allerhand kleine, gebrochene, ſich zu einem Labyrinth verknotende Gänge und laufchige Plätze in dem jetzt vom „Bosquet de la Reine“ belegten Viertel, Plätze, welche nur auf dem Blick nicht Einlaß gewährenden Kurvenwegen zugänglich waren, wie der „Salle de bal“, eine eliptiſche Lichtung, in welcher das Ballſpiel gepflegt wurde; auf einem andern Rechteck befand ſich an Stelle des jetzigen „Baſſin d'Encelade“ ein Naturtheater mit drei Bühnenſtraßen nach der Art der palladianiſchen in Vicenza, weiterhin wieder große Teiche, ferner jene Kolonnade *Hardouin Mansart's*, aber auch Linienſpiele in den Weganlagen, deren hübſche Wirkung nur auf dem Plan ſich erkenntlich macht, den Wandelnden jedoch nur in der Wiederkehr derſelben Formen um ſo mehr ermüdet, als durch das Beſchneiden des Unterwaldes dem Forſt ſeine Durchſichtigkeit und ſomit ſein natürlicher Reiz genommen iſt. Ja, es ſcheint an einzelnen Stellen, wie bei der Anlage des „Etoile,“ geradezu die noch ganz an die alten Gärten erinnernde Abſicht die maßgebende geweſen zu ſein, durch verſchnörkelte Weganlagen den Zugang zu einzelnen überraſchenden Punkten zu erſchweren, um ſo dem Heimiſchen die Freude belehrender Führung zu ſichern, und den zuverſichtlich eigener Pfadkunde folgenden Fremden um den Genuß ſcherzend zu täuſchen.

Weſentlich anders iſt bereits der Garten von Trianon. Der Park liegt ſeitlich vom Parterre und iſt durch Baſſins und geradlinige, zahlreich in den verſchiedenſten Richtungen angebrachte Kreuz- und Querwege, welche reichere Abwechslung bieten, und infolge ihrer geringeren Ausdehnung weniger ermüdend.

Als Ludwig der XIV. Verſailles, ſeiner Größe und ſeines Schwulſtes überdrüſſig geworden war, ſuchte er die Beſchränkung und die Einſamkeit, einen Ort, welchen er ohne große Koſten zu einem dieſen Wünſchen entſprechenden Wohnſitz umgeſtalten könnte. Er fand hinter Luciennes ein allſeitig von etwa 30 Meter über die Thalſohle ſich erhebenden Hügeln eingerahmtes Thal. Es iſt höchſt bezeichnend, daß auf dieſen Platz ſeine Wahl fiel. Der König konnte ſich nicht denken, daß er ein Haus bewohne, von welchem aus man irgend eine nicht von ſeinem Willen abhängige Erſcheinung ſähe. Wollte er einen kleinen Bau ausführen, ſo mußte derſelbe in beſchränkter Landſchaft errichtet werden. Denn daß die ganze ſichtbare Umgebung den Stempel ſeines Willens tragen müſſe, darüber war er ſelbſt in dem Augenblicke ſich klar, als er ſich in Einſiedelei zurückzog, in die Eremitage de Marly, welche aus einer ſtattlichen, nach dem Plan der Rotonda erweitert geſchaffenen Villa, je ſechs unter ſich durch Laubgänge verbundenen kleinen Häuſern auf beiden Seiten der Thallehne beſtand. Lenôtre begann bald die Böſchungen der Hügel in Terraſſen zu ordnen, auf dieſen zwei Reihen zierlicher Lauben zu errichten, die Thalſohle zu ebnen, große Teiche in regelrechter Form anzulegen, den Wald ringsum zu beſchneiden, durch von Compiegne herbeigeſchaffte Bäume zu ergänzen, die Waſſer des benachbarten Aquäduktes zu benützen, bis endlich ein entzückendes Bild unter rieſigen Koſten entſtanden war, deſſen beſonderer Reiz im Gegenſatz zu Verſailles in der Richtung des Gartens nach ſeiner Mitte zu beſteht, in der abgeſchloſſenen Ruhe, die von der Außenwelt ebenſo entſchieden ſich abwendet, wie Verſailles ſich ihr öffnet.

Dieſen Gärten Lenôtre's iſt gegenüberzuſetzen die Anlage desjenigen von Maisons-sur-Seine, welchen *Mansart* geſchaffen haben dürfte. Dort iſt ſeitlich vom Schloß nach alter Sitte noch ohne eigentlich künſtleriſche Beziehung zu dieſem ein gewaltiges Parterre geſchaffen worden, welches bei einer Breite von 1,7 bis 2,4 km ſich in unregelmäßiger Geſtalt in die Länge erſtreckt. Um zwei Hauptſterne iſt mit großem Geſchick aus Geraden und Kreislinien ein Netz von Straßen angelegt worden, das an die Linienornamente der Araber erinnert und in ſeiner noch einſeitigen Auffaſſung die Verdienſte Lenôtre's in vollſtes Licht ſetzt.

Unter den kleineren Parks, welche Lenôtre zugeſchrieben werden,

ſei neben der an St. Germain erinnernden Anlage von Meudon noch genannt: jener von Bußy St. Georges bei Ferriéres; ferner der jetzt theilweiſe zerſtörte des Schloſſes Chamarande bei Etamps, eines inzwiſchen abgebrochenen Ziegelroh-Baues von *Mansart*. Nur die anſteigende, in der Hauptachſe gelegene Zugangſtraße hat ſich erhalten. Aehnlich iſt der mächtige Park von Gros Bois bei Villeneuve, der von einem im Thale liegenden ſchwerfälligen Schloß aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts nach beiden Höhen ſich mit einer Hauptachſe von 4,85 km Länge entwickelt. Aehnlich iſt der Park von Mesnil-Voisin, bei welchem der die Höhe des ſüdlichen Bergrückens erſteigende Hauptſchneiſe durch einen modernen Ausſichtsthurm abgeſchloſſen wird. Die alte Parkanlage von Le Raincy iſt nicht mehr zu erkennen.

Die Mehrzahl der außerhalb Frankreichs Lenôtre zugeſchriebenen Gärten ſind ſchwerlich wirklich ſein Werk. Es widerſtritte ganz des Meiſters künſtleriſcher Eigenart, wollte man annehmen, er habe auf dem Papier, ohne Kenntniß der durch die Natur gegebenen, ſtets von ihm geſchickt ausgenützten Vortheile große Anlagen entworfen. Wir kennen auch eine Anzahl von Schülern, die in ſeinem Sinne weiter arbeiteten. Viel zu viel mit den Aufgaben beſchäftigt, die ihm Ludwig XIV. in immer größerer Menge ſtellte, war es genug, daß er in Paris die Vorbilder ſchuf, welchen die ganze Welt bald nacheiferte. Denn wenn der tauſendfach wiederholte Ausſpruch, daß die Fürſten des 17. und 18. Jahrhunderts Verſailles nachgeahmt hätten, wahr iſt, ſo bezieht es ſich ſicher nur auf die Gärten und die in ihnen liegende künſtleriſche Auffaſſung der Natur, nicht aber auf die Baukunſt, welche gerade in der Zeit des großen Königs ſo reich an nationalen Eigenheiten war, wie in irgend einer andern Blüthezeit derſelben.

Daß eine genaue Kenntniß der Gegend für den Entwurf eines Gartens nöthig ſei, ſpricht auch *Daviler* in dem Satze aus, die größte Kunſt bei Anlage von Gärten beſtehe in der Benutzung der Vortheile und Fehler des Grundſtückes bei geringſter Veränderung der Bodenlage. Die auf jene verwendeten Koſten ſeien doppelt mißlich, weil man den Erfolg nach Vollendung der Arbeit nicht ſehe, eine im Parke von Marly theuer erkämpfte Wahrheit. Man leſe in Daviler's Werk alle jene praktiſchen Winke nach, welche die Großgärtner jener Zeit für ihre Kunſt erfunden hatten.

VI. KAPITEL.

Das Rococo.

Ludwigs XIV. Tod brachte einen gewaltigen Umſchwung der Verhältniſſe mit ſich. Ein König, welcher durch zwei Menſchenalter ſein glänzendes Ich an die Spitze des Staates geſtellt hatte, ſchwand dahin. Selbſt die Greiſe jener Tage konnten ſich nicht entſinnen, daß ein anderer Fürſt auf dem Thron geſeſſen habe. Der Inbegriff königlicher Macht war in der merkwürdigen Perſon dieſes einen Mannes verkörpert, deſſen eindrucksvolles Auftreten, deſſen natürliche Würde und Anmuth, deſſen Meiſterſchaft in der Handhabung von ihm ſelbſt geſchaffener geſellſchaftlicher Formen, aber auch deſſen Arbeitsluſt und von einem unverrückbaren Glauben an ſich ſelbſt getragene Ausdauer in Glück und Unglück die Zeitgenoſſen mit Bewunderung erfüllte. Freilich war in den letzten Jahrzehnten der Hof zu Verſailles ein greiſenhafter geworden. Die Stadt Paris entwickelte ſich neben ihm zu einem geſellſchaftlichen Mittelpunkte für die Jugend. Lebensluſt und Leichtſinn flohen die mürriſche Frömmigkeit des alternden Fürſten und ſeiner Freundin. Aber der Hof war zu übermächtig, als daß ſie zu vollem Ausdruck gelangen konnten, ſolange er ſich ihnen nicht anſchloß.

Da kam Herzog Philipp von Orleans als Regent an's Ruder, ein Fürſt von lebhaftem Geiſt, ſchneller und glücklicher Auffaſſungsgabe, kräftig ſinnlicher Natur, ehrgeizigem Wollen im Guten wie im Böſen, ein Mann, der unter anderen Verhältniſſen vielleicht treffliches geleiſtet hätte, jetzt aber, zu wenig beſchränkt durch die äußeren Umſtände, zu ſehr

hineingezogen in einen Strudel der nun breit alle Schranken überſtrömenden Sittenloſigkeit, zu lebhaft umgaukelt von dem kecken Aufbegehren einer in ihrer Wüſtheit ruhmredigen Sinnenwelt, alle Schranken der ihm durch die Geburt zugefallenen fürſtlichen Würde vergaß, um ein Fürſt im Reich der Unwürde zu ſein. Paris wurde nun wieder zur Reſidenz, das Palais Royal Zeuge wilder Nächte. Die Erregungen eines überhetzten Geſellſchaftslebens, welche am Betſtuhl der Maintenon abgeprallt waren, flutheten wieder durch die Hofkreiſe, in fieberhaftem Wogen drängte ſich der Pulsſchlag der Nation nach ihrem neuen Mittelpunkt, von wo aus alle jene Hoffnungen ſchnell und ſicher befriedigt werden ſollten, welche während der Jahrzehnte bedächtigen Waltens unter dem alten König ſich in ungeduldigem Warten aufgeſpeichert hatten.

Es kam eine Zeit der Plänemacher, ſich vordrängender abenteuerlicher Erſcheinungen im geſellſchaftlichen und ſtaatlichen Leben. Das Alte hatte abgewirthſchaftet, das Neue forderte ungeſtüm Berückſichtigung. Die Thatkraft war entfeſſelt, man hoffte von ihr jede Leiſtung. Kein Gebiet forderte mehr zu kecken Thaten auf als die Finanzen. Man ſah trotz des trefflichen Merkantilſyſtemes überall Ruin und Niedergang. Es mußte etwas geſchehen, um das dahinſchwindende Geld aus den Truhen der Reichen zu locken, um es zum Nutzen des Staates in's Rollen zu bringen. Da war denn Rath billig zu haben. So lange der gewitzigte König lebte, blieben die finanziellen Neuerer dem Hofe fern, die kühnen Handelsunternehmungen eines Spekulanten wie Law nur Pläne; der Herzog von Orleans war aber ſchnell für ſie gewonnen, ſeit er ſah, daß die Privatbank des kühnen Spielers reichlich Geld einbrachte. Man begann den Kredit des Staates für die zu erſchließenden Ländereien am Miſſiſſippi zu Aktienunternehmungen zu verwerthen und entfeſſelte ſo die ſich ſelbſt überſtürzende Geldgier, den ſchnellen, müheloſen Erwerb und ſeinen ſteten Begleiter, den ſinnloſen, ausſchweifenden Luxus. Die unerhörten Vorgänge im pariſer Geldverkehr von Law's Auftreten 1716 bis zum furchtbaren Zuſammenbruch ſeiner Banken 1720 fallen zuſammen mit der Regierungszeit des Herzogs von Orleans und der Glanzperiode des Palais royal — dies iſt die Geburtszeit des Rococo.

Den „Lebrun der Architektur", ſo nannte ſchon 1748 ein Kunſtkritiker, und zwar im lobenden Sinne, und den „Borromini Frankreichs" hieß noch 1832 Quatre-mère de Quincy im tadelnden Sinne den Mann, welcher auf die Geſtaltung der Kunſt in der Folgezeit einen leitenden Einfluß gewinnen ſollte, ob er ſich gleich nicht mit großen Werken beſchäftigte: *Gille-Marie Op den Oordt* oder *Oppenort* (geb. zu

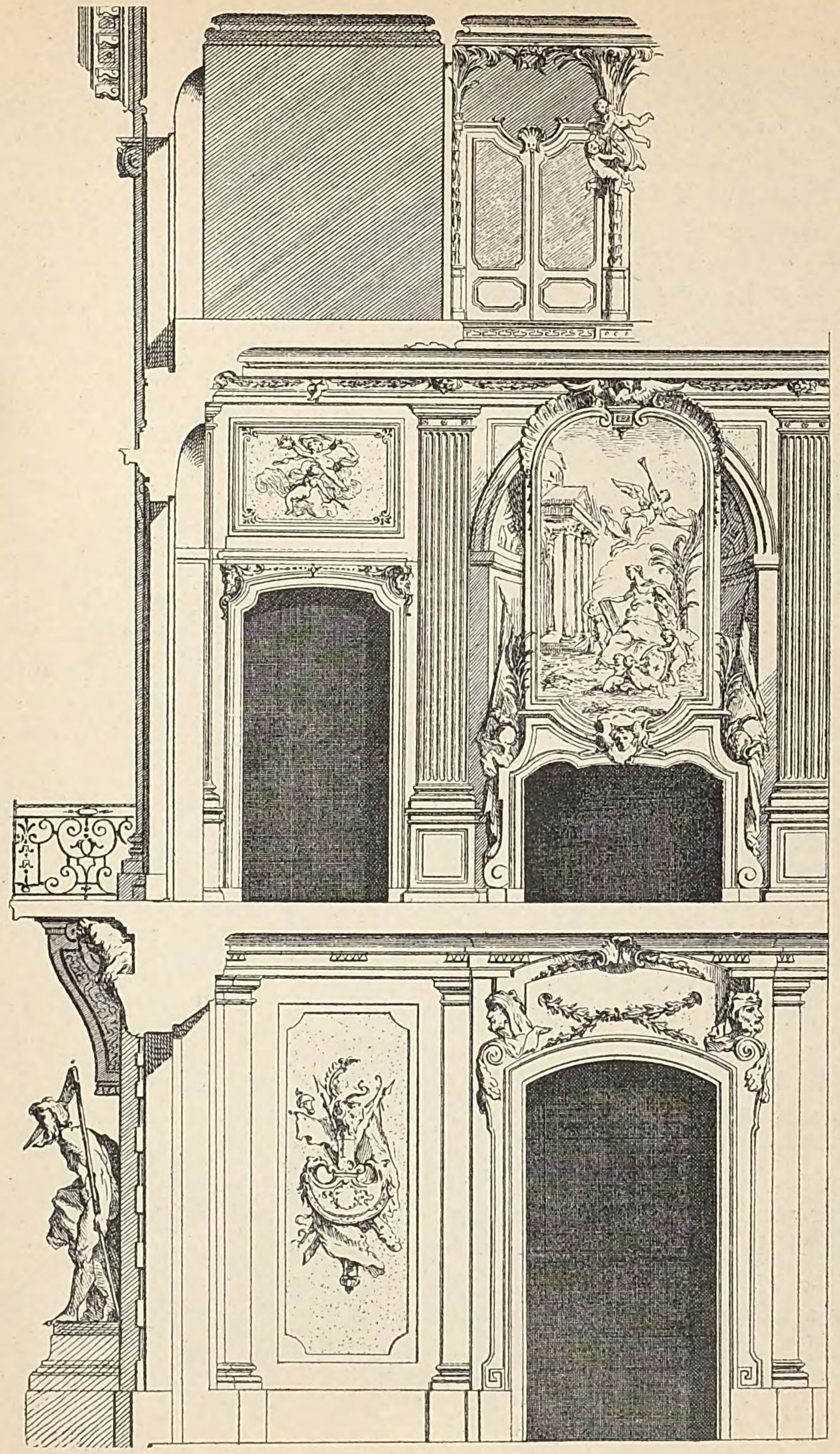


Fig. 61. Querschnitt durch ein Hôtel nach einem Entwurfe Oppenort's.

Paris 1672, † daſelbſt 1742). Der Sohn eines niederländiſchen Tiſchlers, durch Hardouin Manſart ausgebildet, hatte er doch in mehrjährigem Aufenthalt in Italien ſeine eigentliche Lehrzeit durchgemacht. Er ſteht in ſeiner Kunſtauffaſſung den Meiſtern Roms, dem Valvaſſori u. a. näher als irgend einem Franzoſen. Seine Studienblätter, deren er eine reiche Anzahl im Kupferſtich herausgab (Fig. 61—63), ſind voller Anklänge an die Architektur ſeiner Zeitgenoſſen in der ewigen Stadt. Da iſt der Palazzo Muti Papazurri, da ſind Anklänge an die Kaſinen der römiſchen Gärten, da ſind Thüren und Fenſter, wie ſie Pozzo und Fuga entwarfen, Kartuſchen nach Bernini und Juvara. Namentlich iſt alles Plaſtiſche italieniſch empfunden, lebendig bewegt, flatternd wie im Winde. Ebenſo werden die Gränzen der Architektur überall vom Ornament überſchritten, rollen die Glieder ſich nach Cortona's Muſtern auf, iſt das Profil mit geiſtreicher Freiheit ohne Rückſicht auf die in Frankreich bisher geübte Klaſſicität gebildet. Auch Oppenort beanſpruchte zwar die Anerkennung für ſich, im Sinne der Antike zu ſchaffen, doch auch jene, daß ſeine Phantaſie reicher, ſeine Hand ſchwungvoller ſei. Und wie Bernini das Barock am Tabernakel von St. Peter in Rom, ſo führte Oppenort das ſeine an jenem der Kirche Saint Germain des Prés in Paris ein. (Während der Revolution zerſtört.) Er fügte aber zu den ſechs gewundenen Säulen und den über ihrem Gebälk aufſtrebenden und oben durch eine ovale Krone zuſammengefaßten Kurven noch den Naturalismus in Geſtalt aus letzteren aufſtrebender Palmen, welche gemeinſam mit ſchwebenden Engeln die Weltkugel und das Kreuz auf derſelben trugen.

Der Erfolg dieſer Arbeit ſcheint Oppenort den Auftrag eingebracht zu haben, den von *Levau* begonnenen, von *Gittard* weiter geführten, aber ſeit 1675 unvollendet liegengelaſſenen Bau der Kirche St. Sulpice fortzuführen (1719). Zunächſt entſtand das zweite Geſchoß der von Gittard begonnenen nördlichen Querſchifffaçade, dem die ſüdliche Front folgte. Beide ſind zweigeſchoſſig, durch Halbſäulenſtellungen gegliedert. Als weſentliche Abweichung derſelben von dem durch *Debrosse* angegebenen Syſtem kann nur der ſpäter öfters getadelte Umſtand genannt werden, daß ſie ſich um die Verhältnißlehre wenig bekümmern und dafür wenigſtens an der Nordſeite ein von den Klaſſiciſten für viel zu ſpieleriſch gehaltenes Flachornament in Füllungsſtreifen zeigen. Bald (1722—1736) folgte der Ausbau des Langhauſes, deſſen ſchönes Gewölbe nur am Chor und an der flachen Kuppel in einfach edeler Weiſe ornamentirt iſt. Dekorativer Reichthum entfaltet ſich nur in der an die Chorrundung anſtoßenden ovalen Marienkapelle, in deren Marmorordnungen mit vergoldeten Kapitälen, durch goldglänzende Fenſter vom hellſten

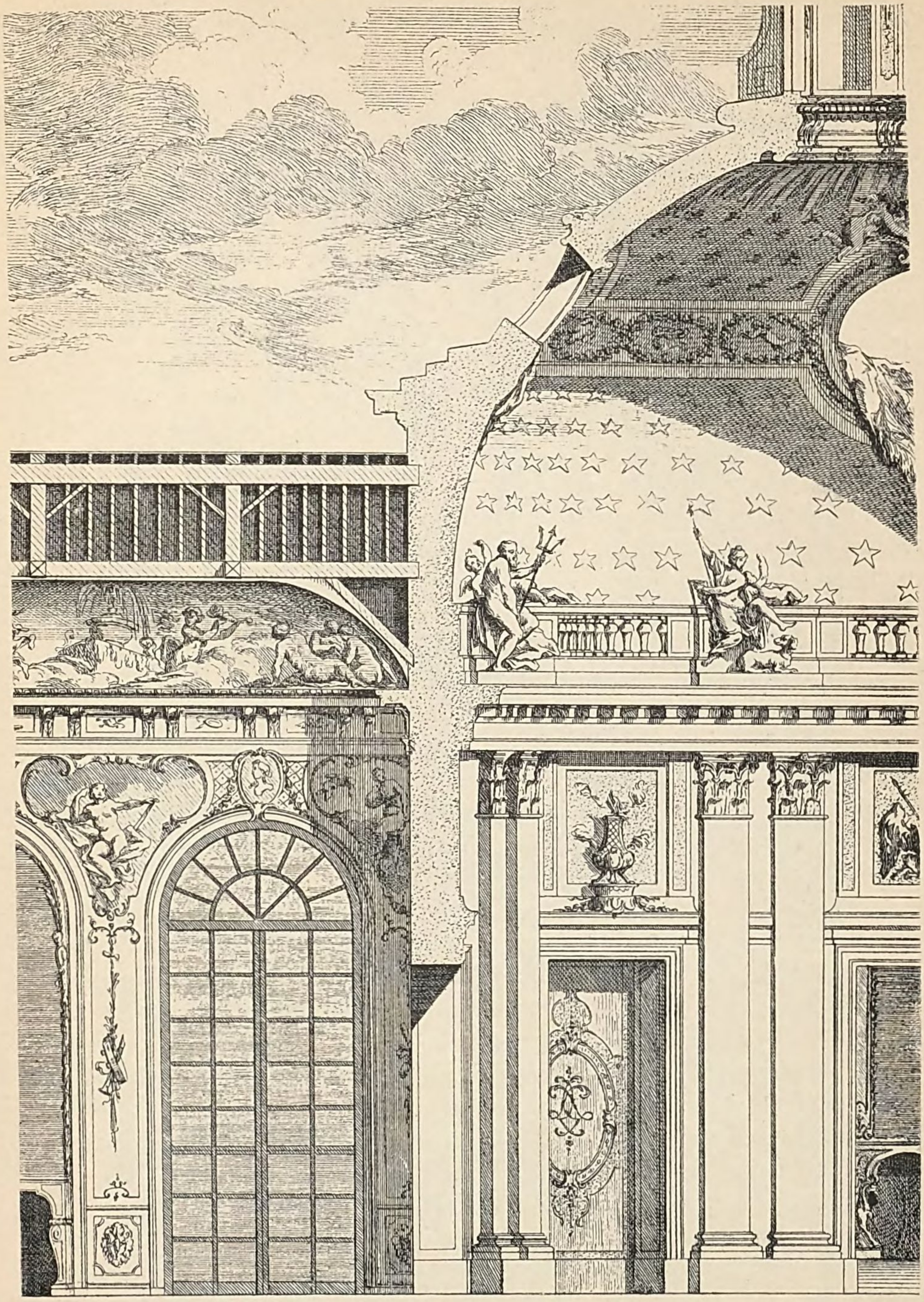


Fig. 62. Längsschnitt durch ein Gartenhaus nach einem Entwurfe Oppenort's.

Licht beſtrahlt, die auf Wolken thronende Maria mit höchſtem maleriſchen Geſchick angeordnet iſt.

Eine für Oppenort's Art völlig geeignete Thätigkeit eröffnete ſich ihm im Palais Royal, dem bevorzugten Sitze des Herzogs von Orleans, und zwar bei der dekorativen Ausſchmückung desſelben. Leider kenne ich die wohl durch den Brand von 1871 zerſtörten, glänzend von unſerem Meiſter für die wilden Feſte des Regenten eingerichteten Säle nur aus den Stichen des Künſtlers ſelbſt. In dieſen zeigen ſich, verglichen mit den dekorativen Arbeiten Hardouin-Manſart's, weſentlich freiere Formen. An Stelle der geometriſchen Grundgeſtaltungen in den Wandvertäfelungen, Thüren und Verkleidungen tritt eine vielfach geſchwungene Linienführung. Die Straffheit der Formen verſchwindet noch mehr, um einer zierlich flotten, im hohen Maße gekünſtelten Zeichnung Platz zu machen. Aber in dieſer Kunſtart liegt eine weltmänniſche Anmuth, ein leicht beweglicher Fluß, eine immer größere Neigung, die tragenden Glieder in nur ſchmückende zu verwandeln, den Formen den Ausdruck ihrer baulichen Pflichten zu nehmen und ihnen jene eines mühelos heiteren Daſeins zu geben. Dabei wird die urſprüngliche bedeutungsvolle Geſtalt derſelben immer mehr verwiſcht. Das Akanthusblatt erhält eine geſtreckte, tangenartige Form, die Muſcheln, Fratzen, Gehänge werden immer freier behandelt, ihre Einzelheiten willkürlich zu überſchwänglich vielformigen Gebilden vermiſcht. Zwar bleibt zumeiſt der von Berain übernommene Gedanke der Grotesken die Grundlage der Entwicklung, bleiben die Entwürfe verglichen mit jenen Lebrun's und der Lepautre locker und leicht; aber es verſchwinden die Mauresken, die eingeflochtenen geraden Linien, der eklektiſche Zug, der ſich in jenen äußerte.

Der in Oppenort ſo mächtige Trieb, das Ornament gegen den durch das Material geſchaffenen Zwang zu einer freien Selbſtändigkeit umzuſchaffen, ihm jene Flüſſigkeit der Form zu geben, die auch im geſellſchaftlichen Leben dem Weltmanne es möglich macht, ſich über die ängſtliche Bewahrung der ſtrengen Regel der Sitte mit anziehender Keckheit hinwegzuſetzen, dieſer freigeiſtige Zug war ſo recht geeignet, „ganz Paris“ zu entzücken, trotz des gewiß mißfälligen Urtheils der akademiſchen Kunſtgelehrten. Die Geſellſchaft, vor allem der Regent ſelbſt, deſſen ganzer Art der hier ſich äußernde künſtleriſche Geiſt vollſtändig entſprach, mußte von dem Meiſter entzückt ſein, der aus dem pedantiſch erſcheinenden Prunk von Verſailles und aus der Trockenheit der alten franzöſiſchen Schule zu ſo weltmänniſch bequemer Kunſt überführte.

Dies war um ſo mehr der Fall, als ihm zur Seite in der Gunſt der

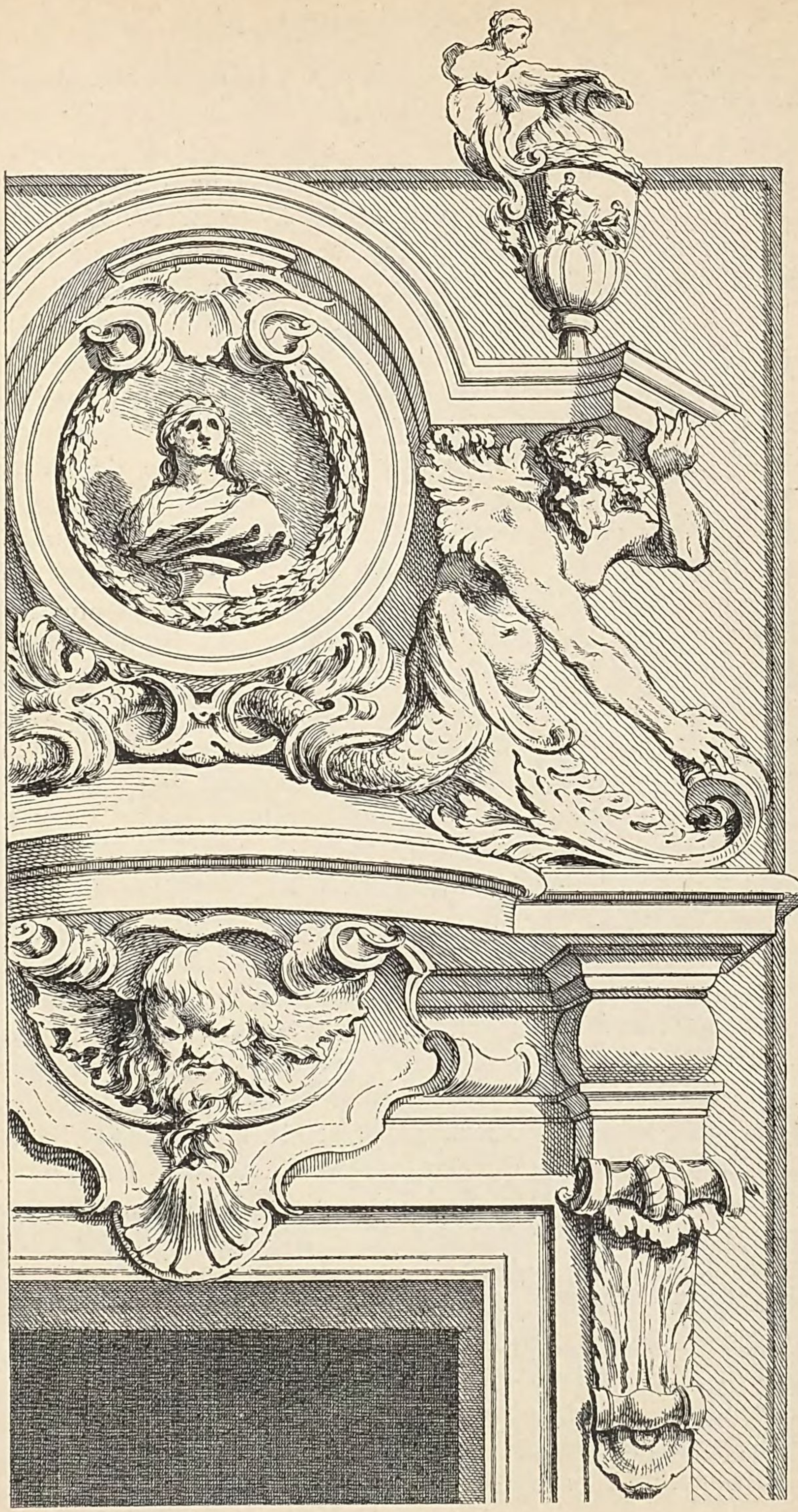


Fig. 63. Thürbekrönung. Entwurf Oppenort's.

Vornehmen ein größerer Geiſt ſtand, der als Ornamentiſt ihm trefflich in die Hände arbeiten konnte, als Maler aber in noch höherem Maße den Ton der Zeit zu treffen wußte: *Antoine Watteau* (geb. zu Valenciennes 1684, † zu Nogent 1721). War jener in römiſche Schule gegangen, ſo hatte dieſer aus dem erſt unter Ludwig XIV. 1678 an Frankreich abgetretene Theile des Hennegaues kommende, alſo noch von niederländiſchem Weſen durchtränkte Künſtler an Rubens ſeine Studien gemacht. Er ſtellte der pariſer Geſellſchaft in ſeinen Bildern dar, was ſie am Hof der Maintenon vermißten: Die frohe Lebensluſt, die Gleichberechtigung im Gebiet der Freude, den Triumph der heiteren Schönheit und das kecke Verachten der ſauertöpfiſchen Moraliſten und Devoten, das Hinüberträumen aus der mißmuthig geduldeten Pein der kirchlichen Uebungen zu einem ungebundenen Heidenthum. Was dem italieniſchen Barock fehlte, das Weib in der Geſellſchaft, deſſen hatte das Frankreich des nun beginnenden Rococo in Ueberfluß. Zwar iſt in den Darſtellungen Watteau's nicht mehr die geſunde Sinnlichkeit und breite Lebenskraft der Niederländer, in den Frauen nicht mehr die quellende Fülle des Fleiſches und das befriedigte Lächeln in Liebe geſättigten Daſeins. Nicht mehr erſcheinen ſie als ihrer ſtrotzenden Schönheit bewußte Mütter, als Frauen eines heiteren, keineswegs zimperlichen, aber in ſeinem innerſten Weſen geſunden Geſellſchaftskreiſes; nicht mehr als die nachſichtigen Damen der vlämiſchen Handelswelt, die auch jene Art Leben kannten, welche Jordaens ſchilderte — die Frau iſt in den Mittelpunkt einer neuen Lebensform gerückt, beherrſcht die Geſellſchaft und das Haus unbedingt. Die Männer hören auf, feierlich-ernſte Geſchäftsleute, Krieger oder Staatsmänner zu ſein, ſetzen an Stelle der Würde und Kraft die ſehnige Geſchmeidigkeit des Weltmannes, deſſen Beruf allein die Ausgeſtaltung eines höfiſchen Daſeins iſt. Auf den Feſten, welche aus den Prachtgärten Rubens ſich hinausgezogen haben in eine anmuthige, freie Natur, die auf Wieſen, an Bächen und in Waldlichten ſich zwanglos hinlagern, in denen das feierliche Staatskleid abgelegt und in einer leicht bequemen, der ländlichen nachgebildeten Tracht mit höchſter Zierlichkeit Bauer und Bäuerin, Schäfer und Schäferin geſpielt wird, in denen ein kecker Streich als ein geſchicktes Ausnützen der freiwillig von allen übernommenen Rollen erſcheint, — auf ſolchen Feſten neigt ſich ein Lächeln von Geſchlecht zu Geſchlecht, welches die unter guter Form verſteckte Sinnlichkeit offenbart. Die dort ſich Ergötzenden würden in einer herzhaften Leidenſchaft nur das die Gemeinſamkeit Aller ſtörende Merkmal eines ſchwachen Kopfes ſehen und in dem Ehrlichen, der die Schwüre von dem Aufgehen des eigenen Daſeins in ein mächtiges Lebensempfinden glaubt, nur einen beleidigend tölpel-

haften Menſchen erkennen. Das Theater beginnt das Leben zu beherrſchen. Und zwar eine Bühne mit feſtſtehenden Geſtalten und mit allbekanntem Empfinden. Nicht der Beſitz des Weibes erſcheint den auf der Bühne, wie im Leben tändelnden Männern als das Höchſte, ſondern der Triumph über die Frauen. Nicht der Gedanke an die Gattin oder auch die Geliebte ſchwebt ihnen als ſchönes Ziel der Bewerbung vor Augen, ſondern das Weib wird zum Selbſtzweck und die Erfüllung der ſchmachtenden Sehnſucht bedeutet den Anfang des Endes. Ein Girren geht durch die zwar formvollendete, aber doch herzlich ſchlechte Geſellſchaft, welches von jedem kraftvollen Ton erſchreckte, in der geraden Wahrheit nur die plumpeſte Formloſigkeit oder die abgeſchmackteſte Auffchneiderei ſah.

An Stelle Corneille's, welcher in prunkvoll erhabenen Typen die Größe des Menſchengeſchlechts durch übermenſchliche Fürſtengeſtalten darzuſtellen ſuchte, Racine's, der bei größter Einfachheit und klaſſiſcher Durchbildung des dichteriſchen Planes mit edler Liebenswürdigkeit höfiſche Charaktere im Kampf mit den Umſtänden als deren Ueberwinder zu feiern verſtand und Molière's, welcher in heiteren Bildern, doch mit ſittlichem Ernſt die Sünden der Welt, der großen wie der kleinen, an dem Volke entnommenen Beiſpielen ſchilderte und geißelte, war Voltaire getreten, der Meiſter des Witzes, der bei gewaltigem Umfang und einſchneidender Schärfe des Denkens, in Leben und Schriften zuchtlos, vom Treiben des Hofes wie ein Schilfrohr vom plätſchernden See hin- und hergeſchüttelt wurde und ſomit recht das Beiſpiel jener Geſellſchaft gab, deren Glanz und Feinheit man bewundern muß, obgleich man an ihre ſittliche Hohlheit nur zugleich mit der furchtbaren Gerechtigkeit ihres Endes denken kann.

Watteau, der Maler, entzieht ſich hier unſerer Betrachtung. Dem Ornamentiſten müſſen noch einige Worte gewidmet werden.

Die prachtvollen Grotesken, welche der Meiſter malte, indem er dem Beispiele des Burgunders *Claude Gillot* (geb. zu Langres 1673, † zu Paris 1722) und *Claude Audran* (geb. zu Lyon 1658, † zu Paris 1734), Meiſtern aus Bérain's Wirkungskreiſe, folgte, erinnern noch ſtark an die italieniſche Herkunft der ganzen Kunſtart. Sie übertreffen die älteren Arbeiten noch an Feinheit der Gliederungen, die meiſt aus geſchwungenen Linien beſtehen und ſich gegen die Mitte gewöhnlich zu Figurengruppen zuſammenſchließen. Das Ornamentale iſt minder bewegt, zarter wie bei Oppenort, der hier ſich mehr als ſelbſtändiger Meiſter erweiſt. Berühmt ſind namentlich Watteau's Paneele, von denen jene der großen und kleinen „Singerie“ im Schloß Chantilly, mit Darſtellungen von Affen, ſich erhalten habe. Der Gedanke in Form

von Gobelins die Wandvertäfelungen zu bemalen war zwar nicht neu, ſondern unter Levau ſchon vielfach geübt worden, unvergleichlich aber iſt die Anmuth, mit welcher Watteau auf hellem oder goldigem Grund die Flächen füllte.

Bemerkenswerth iſt, daß er zuerſt ſich alles Ernſtes mit dem Chineſenthum beſchäftigte, indem er Reihen von Bildern für ornamentale Zwecke entwarf, die zwar nicht viel mehr ſind als von etwas ſchlitzäugigen, in chineſiſches Gewand verkleideten Franzoſen geſtellte Genreſcenen. Liebte es ein Theil ſeiner Perſonen ſich im Rocke des Schäfers und Bauern zu zeigen, ſpielen die Theaterfiguren, unter welchen neben den römiſchen Geſtalten der Orient ſo beliebte Erſcheinungen lieferte, in ſeinen Darſtellungen eine bedeutende Rolle, ſo iſt es nicht zu verwundern, daß auch China, das Land der geſellſchaftlichen Kaſten, eines drolligen Humores im Bilde erſchien. Niemand glaubte zwar, daß der ferne Oſten auf die Kunſt einen ernſten Einfluß haben, daß er für die höheren Arten derſelben vorbildlich werden könne, aber die launiſche Mode griff zu neuen Formen, um ſich die Zeit zu vertreiben, und führte ſo langſam einen Eklekticismus ein, den wohl die Akademiker von vorn herein belächelt haben mögen, der ſich aber mehr und mehr Geltung verſchaffte.

Als, namentlich durch die Jeſuiten, die erſten eingehenden Nachrichten über China nach Europa gekommen waren und die Welt auf's lebhafteſte zu beſchäftigen begannen, war es vor allem die überraſchende Kunde von einem hochentwickelten, bisher unbekannten Staats- und Geiſtesleben, von einer ſelbſtändigen Volksentwicklung, welche die Europäer dem Volke im fernen Oſten eine ſtärkere Theilnahme entgegenzubringen veranlaßte, wie es ſonſt mit den „wilden“ Völkern geſchah. Sein Weſen zu erkennen, waren namentlich die Miſſionäre eifrig bemüht. Adam Schall, ein deutſcher Jeſuit, gewann um die Mitte des 17. Jahrhunderts Einfluß auf die Regierung des Landes, Kircher, ſein berühmter Landsmann und Ordensbruder in Rom, ſuchte in umfaſſender Darſtellung ein Bild des Landes und ſeiner Erzeugniſſe zu geben. Aber immer iſt es mehr eine beſchreibende Thätigkeit, welche jene Männer ausübten, deren erſter Zweck es ſein mußte, ihren Glauben und ihr Denken auf das fremde Volk zu übertragen. Den holländiſchen Kaufleuten, welche 1607 zuerſt vor Macao erſchienen, war es aber vorbehalten, von den Geſtaden des Großen Oceans künſtleriſche Einflüſſe nach Europa zu übertragen.

Sie begannen einen lebhaften Handel mit den Waaren des von ihnen entdeckten Landes und brachten es bei der ſtarken Neigung der Renaiſſancezeit für die Töpferei und für überſeeiſche, „indiſche“

Erzeugniſſe dahin, daß dieſelben einen beſtimmenden Einfluß auf große Schaffensgebiete gewannen. Im Jahre 1614 begann im Haag Janſen Wytmanns ein Porzellan „ähnlich wie das aus fernen Ländern kommende“ zu fertigen und ſchnell fand ſein Gedanke in ganz Holland Anklang und ward die Erzeugung der „Delfter Waare“ zu einem der wichtigſten Handelszweige des Landes, ſo daß nun nicht mehr eine Einfuhr deutſchen, rheiniſchen Steinzeuges, ſondern ein ſtarker Vertrieb von Fayence nach dem Reiche, wie nach Frankreich ſtattfand.

Das Fayence unterſcheidet ſich ſehr merklich von den früheren Töpferwaaren. Zunächſt hat es die Eigenthümlichkeit, daß ſein Grundton weiß iſt, d. h. daß ſie der Neigung von den in's Braun abgetönten kräftigen Renaiſſancefarben zur klaſſiſchen Farbloſigkeit überzugehen, entſchiedenen Vorſchub leiſtet. Daher war es gerade auch das am ſtrengſten klaſſiciſtiſche Holland, welches der Delfter Waare am lebhafteſten huldigte, während die franzöſiſchen Städte noch lange eine gewiſſe Buntheit wenigſtens in der Bemalung vorzogen. Daher kam es auch, daß am Pariſer Hof erſt dann die Fayence in Aufnahme kam, als die farbigere Pracht Lebrun's abgelegt worden und die Kunſtrichtung Hardouin-Manſart's zur ſiegreichen geworden war. Aber man bemerke wohl: ſolange Ludwig XIV. regierte, blieb die Ausſchmückung der franzöſiſchen Waaren eine in Zeichnung und Gedanke noch vorwiegend europäiſche. So erweiſen ſich die herrlichen Waaren von Mouſtier Berain verwandt, finden ſich in den früheren Arbeiten von Rouen ſtärker ausgeprägte Eigenthümlichkeiten nationaler Art, als in Holland. Denn dort war gerade das ſpielend tändelnde Weſen des Chineſenthums dasjenige geweſen, was die Geiſter beſchäftigte und von hier kam es nach Paris, ſobald in Frankreich der Boden für ſolche Kunſterſcheinungen geebnet war. Aus einer Sonderbarkeit, die man zugleich belächelte und bewunderte, wurde eine Mode und ſchnell kam mit der Fayence die ganze Geſchmacksrichtung des fremden Landes nach dem Mittelpunkt höfiſchen Lebens.

Ja, es wurde in den chineſiſchen Vorbildern das Walten einer eigenartigen Schönheit anerkannt, welche mit der antiken Regel durchaus nichts zu thun hat.

Dies mochte denjenigen, welche im Vollbeſitz zunftmäßiger Kunſtlehre ſich glaubten, närriſch erſcheinen. Namentlich mochte es ihrem ganzen Weſen widerſprechen, daß die Chineſen im Ornament unverkennbar Großes leiſteten, einen vom Hof, als höchſten Kunſtrichter, anerkannten Geſchmack bewieſen, trotzdem ſie ſichtlich eine der oberſten aller ſchulmäßigen Geſetze der Schönheit, die Symmetrie, auf das ſchnödeſte bei Seite ſetzten.

Es liegt eine Gedankenverbindung dieſer künſtleriſchen Erſcheinungen mit etwa gleichzeitigen literariſchen Beſtrebungen ſehr nahe. Man faßte die Chineſen und ihren Weltweiſen Konfucius ſo auf, als lebe dort an den Ufern des ſtillen Oceans ein harmloſeres Menſchengeſchlecht in ſtiller Beſchaulichkeit ein glücklicheres Leben. Man ſchwärmte für die Chineſen, pries dieſelben, obgleich man ſich ſelbſt doch weſentlich über dieſelben erhaben schätzte. Die Reiſebeſchreibungen, die Amadis und Robinſons, hatten die Geiſter nach dieſer Richtung geführt. Für Rouſſeau wurde durch dieſelben der Boden für ſeine welterſchütternde Lehren aufgefurcht. Wider jene die Architektur wie die Dichtung verkümmernde Forderung der Einfachheit und der Oberherrſchaft eines klaren und nüchternen Verſtandes tritt auch hier eine Gegenſtrömung zu Tage, welche ſich in modiſcher Laune der Formen eines fremden Volkes bemächtigt, um den die freieren Regungen des Volksgemüthes meiſternden Kunſtgelehrten in heiterer Drolligkeit ein Schnippchen zu ſchlagen.

Die Aufmerkſamkeit der Geſellſchaft war auf Oppenort und Watteau gerichtet. Ihre Kunſt zur Entfaltung zu bringen war gerade zu jener Zeit die beſte Gelegenheit. Paris ſchwelgte in der Ueberfülle des an Law's Banken gewonnenen Geldes. Neue Perſönlichkeiten traten hervor und ſuchten durch Prachtentfaltung ſich Geltung in tonangebenden Kreiſen zu ſchaffen. Die Zahl der Hôtels in Paris wuchs in raſcher Folge, das Faubourg Saint-Germain begann ſich mehr und mehr mit glänzenden Beſitzungen zu füllen, jene ruhige Vornehmheit zu erhalten, die ihm heute noch trotz der Straßendurchbrüche und der unermüdlich fortſchaffenden Umgeſtaltung der Großſtadt eigen geblieben iſt. Neben den königlichen Architekten, welche die Ehrenpoſten der Akademie einnahmen und denen ſomit die Pflicht der Erhaltung des guten Geſchmackes und der theoretiſchen Lehre derſelben oblag, begannen Privatbaumeiſter zur Geltung zu gelangen, welche den Tagesanſchauungen ihrer Bauherren nachkamen, welche ſich von der Mode leiten laſſen mußten. Und dieſe war gerade in der Kunſt damals herriſcher als je. Das Mäcenatenthum war in höchſter Blüthe, das Merkantilſyſtem und ſeine Lehre über die Nothwendigkeit und Nützlichkeit der Kunſtförderung hatte alle Kreiſe erfaßt. Die kriegeriſche Erziehung des Adels und die an den Schulen desſelben noch beſtehende Verbindung zwiſchen Feſtungs- und Kunſtbau hatte die Menge der halben Bauverſtändigen außerordentlich vermehrt, die Luſt als „donneur d'idées“ und ſomit ſelbſt als halber Künſtler zu gelten, beherrſchte die vornehmen Kreiſe und es iſt vielleicht kein Zufall, daß der geſchmeidige Schilderer des Verſailler Schloſſes, Piganiol de la Force zwar die Maler und Bildhauer,

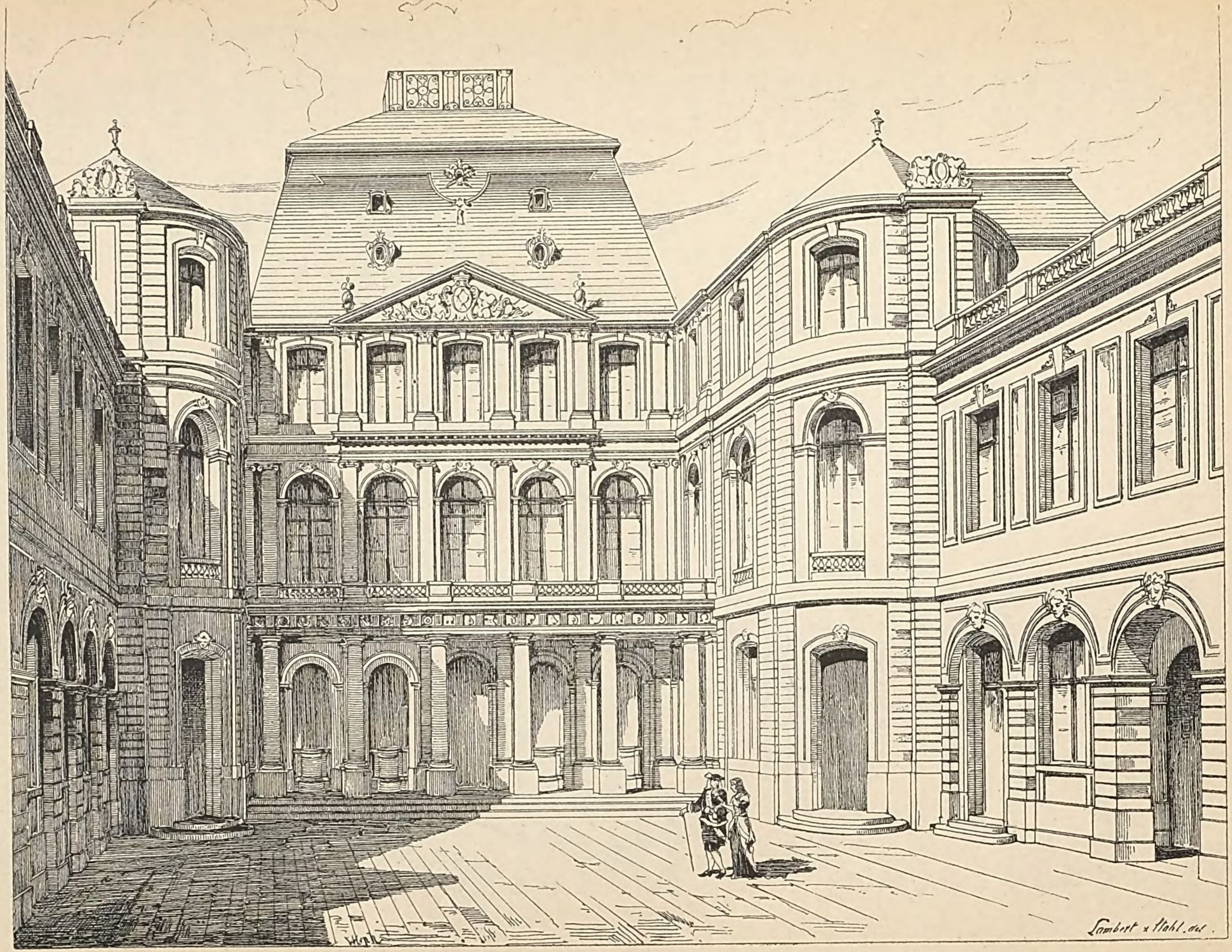


Fig. 64. Hôtel de Pussort zu Paris. Hofansicht.

aber faſt nie die Architekten nennt, um den bauenden Fürſten die Ehre zu gönnen, das Werk geſchaffen zu haben.

Dieſe Privatbaumeiſter haben denn auch die Kunſt des Oppenort in die Breite getragen, ſie ſind es namentlich, welche die Architektur dem Kunſtgewerbe unterthänig machten und das durchführten, was Lebrun beim erſten Anlauf trotz ſeiner Macht mißlungen war, nämlich in die Kunſt den freien Fluß der neuen Zeit hinein zu tragen, welche auf die Antike fortbauend Beſſeres, Reicheres, Eigenartiges zu ſchaffen ſich kecklich vermaß.

Wenn Saint-Simon den Architekten *Cailleteau,* genannt *Lassurance* († 1724) als eine verkannte, durch ſeine in der Gunſt des Königs ſtehenden Kunſtgenoſſen zurückgedrängte Perſönlichkeit bezeichnete, ſo ſcheint dies mehr Berechtigung zu haben, wie bisher meiſt angenommen wurde. Wir lernen in ihm einen Mann kennen, welcher ſelbſt neben Hardouin-Manſart in der Baugeſchichte von Paris genannt werden muß. Ob er gleich anfangs in Verſailles thätig war, hat er ſpäter keinerlei königliche Bauten ausgeführt. Um ſo lieber war er bei dem Adel und den Großen von Paris geſehen, ja er wurde der bevorzugte Modearchitekt, welchem von allen Seiten Aufträge zufielen. Schon in ſeiner Jugendarbeit, dem Umbau des großartigen Hôtel de Puſſort (vor 1697) (Fig. 64), zu welchem *Jean Marot* die erſten Pläne geliefert hatte, kennzeichnet ſich ſeine eigenartige Begabung. Zwar zeigt die Hoffaçade noch völlig die Schule Blondel's und eine große Gemeinſchaft mit Bullet's Hôtel de Thiers, noch wurden mit Recht ihre edlen Verhältniſſe und anmuthige Durchbildung als hervorragend von den Zeitgenoſſen gefeiert. Aber es unterbricht hier an den Schlußſteinen hin und wieder zierliches Ornament die Strenge des architektoniſchen Aufbaues. Und dies Syſtem kommt an der Gartenfaçade in erhöhtem Maße zur Geltung, ähnlich wie dies am Hôtel du Val durch Hardouin-Manſart geſchah. Es will wirklich ſcheinen, als habe Laſſurance zuerſt dieſen Ton angegeben. Denn iſt ſchon an keinem älteren Bau der Schule ſo viel ornamentaler Schmuck am Aeußeren verwendet wie an dem letztgenannten, ſo wurde derſelbe am Hôtel Puſſort in noch reicherem Maße wiederholt: Reliefs in den Zwickeln der Arkaden des Erdgeſchoſſes, Büſten an den über Konſolen ausladenden Kämpfern an jenen der erſten Etage, Wappen im Giebel über dem Halbgeſchoß, eine anziehende Vornehmheit, die mit der Gemeſſenheit der gleichzeitigen akademiſchen Kunſt in gleichem Gegenſatz ſteht, wie das bewegte Leben der Landeshauptſtadt zu dem den Hof der Maintenon beherrſchenden Ton. Die innere Einrichtung des Palais ſtammt theilweiſe von einem ſpäteren Umbau durch *Lecharpentier* (1711), der mit großem Geſchick angeordnete Grundriß zeichnet

ſich durch die Menge der Wohnräume und die Beſchränkung der wieder gegen den Garten zu gelegenen Feſträume, alſo auch hier wieder durch eine dem enger aneinander gerückten geſelligen Verkehr entſprechende Vertheilung aus. Ueberall zeigt ſich in ihm das Beſtreben, aus der prunkend vornehmen Raumweite zu bequem-gemüthlichen, beſcheidenen Verhältniſſen überzugehen. Ja, eine Vorliebe ſelbſt für kleinere, abgeſchloſſene Höfe veranlaßte Laſſurance auch dort, wo größere Anlagen möglich waren, dieſelbe durch Scheidemauern abzutheilen, um ſo das Auge des Beſchauers auf die reicher zu ſchmückenden Haupttheile ſeiner Hôtels zu lenken. Deutlich tritt dieſe Eigenthümlichkeit hervor am Hôtel de Rotelin (um 1700, rue de Grenelle), das bei einer Gartenfaçade von 17 Fenſtern gegen den Ehrenhof nur ſieben Oeffnungen hat, darunter drei Rundbogenthüren zwiſchen joniſchen Halbſäulen, welche zum Vorhaus führen. Es erſcheinen mithin dieſe Gebäude kleiner, als ſie ſind. Es überraſchte hier den Beſucher die ſchöne Flucht von neun Räumen.

Als ein muſtergiltiger, in ſich abgeſchloſſener und namentlich durch ſeine höchſt ſinnig eingetheilte Nebengelaſſe beachtenswerther Grundriß konnte der des Hôtels de Rivié, ſpäter Hôtel de Desmarets (1704, rue St. Marc, an der Stelle des jetzigen Durchbruches von rue Vivienne, 1749 von *Lecharpentier* umgebaut) gelten, ſowohl hinſichtlich der Geſamtanordnung, als der Raumvertheilung. Stattlich war auch der Hof und das Thor desſelben.

In Laſſurance Façaden-Architektur zeigen ſich gewiſſe Willkürlichkeiten, ſcheinbar abſichtliche Fehler gegen die Regeln der Blondel'ſchen Richtung. Man darf hierin nicht einfach Verſtöße gegen das erblicken, was man damals für den guten Geſchmack hielt, gegen jene Geſetze, welche von den oberſten Richtern für Geſchmackſachen, dem Hof und der Akademie, gegeben worden waren. Es iſt vielmehr das erneute Auftreten der bewußten Gegnerſchaft gegen die Allgewalt der Regel — hier meiſt ſchüchterne Verſuche, ihre Strenge zu durchbrechen. Denn noch bleibt Laſſurance unbeirrt bei dem Stockwerksbau, nie verwendet er an ſeinen Villen, die damals nur an öffentlichen Gebäuden geduldeten Koloſſalmotive, nie rein ſchmückende, dem Weſen des Gebäudes widerſprechende Architekturen, vielmehr hält er ſich mit überlieferter Achtung vor der wagrechten Theilungslinie an die großen Vorbilder Manſart's. Aber er wagt doch ſchon die Flucht derſelben in beſcheidener Weiſe zu unterbrechen. Die Aufbeugung des Hauptgeſimſes am Hôtel de Rotelin in einer mit dem mittleren Stichbogenfenſter im Obergeſchoß koncentriſchen Kurve iſt eine weitere Durchbildung des nur auf den Architrav ſich beziehenden Motives, welches Hardouin-Man-

ſart in der Hofachſe von Verſailles anwendete. In der edlen Gartenfaçade des Hôtel de Rivié ſind im Erdgeſchoß drei Arkaden zwiſchen joniſchen Säulen, über dem von dieſen getragenen Balkon ſeitlich zwei Stichbogenthüren zwiſchen korinthiſchen Pilaſtern angebracht und beide Ordnungen mit ſchön ausgebildetem Geſims und die oberen mit einem Giebel verſehen. Nur die im Rundbogen abgedeckte mittlere Balkonthüre durchſchneidet die Linien des hier verkröpften Architravs und Frieſes, ſo daß nur die Platte über dem ganzen Riſalit hinläuft. Aehnlich wird an beide Façaden des ſonſt ſehr ſchlichten Hôtel d'Auvergne (1708, rue de l'Universitè, zwiſchen rue de Belle-Chasse und rue de Poitiers) ſowie an der Hoffaçade des danebenliegenden Hôtel de Maisons (1708) das Hauptgeſims des Mittelriſalites durch das Wappen durchſchnitten, ſo daß der Giebel nur auf einem verkröpften Gebälkſtück auffitzt. Aehnlich iſt die Löſung über dem Mittelfenſter des zierlichen einſtöckigen Hôtel de Monbason (1718, rue St. Honoré, gegenüber von rue d'Anjou, 1751 theilweiſe umgebaut durch *Tannevot*). Später vermied jedoch Laſſurance derartige Eigenarten. So iſt das Hôtel de Roquelaure (1722, jetzt Miniſterium der öffentlichen Arbeiten, Boulevard St. Germain, 1733 vollendet durch *Leroux*) bei ungekünſtelter Grundrißvertheilung ein durchaus ſchlichter, nur durch die Feinheit ſeiner Verhältniſſe wirkender Bau, ausgezeichnet namentlich durch ſeine treffliche Erhaltung. Im Hôtel de Neufchatel (ſpäter Béthune, dem vorigen gegenüber) iſt infolge der geringen Tiefe des Grundſtückes ſeitlich vom Ehrenhof der Garten angelegt, ſind die Feſträume aber gegen dieſen in langer Flucht und einſtöckigem Flügel, der nur beſcheidene Herrenflügel allein zweiſtöckig angeordnet. Die Mitte der Gartenfaçade nimmt eine joniſche Säulenhalle ein. Einſtöckig iſt ferner das Hôtel de Lassay (1724, Quay d'Orsay, jetzt Palais de la Présidence, ausgebaut durch *Aubert*) (Fig. 65), ein reizvolles, wohlerhaltenes Landhaus, inmitten eines großen Gartens gelegen, von der Straße zugänglich durch eine vierfache, zwiſchen Wirthſchaftsgebäuden hinführende Kaſtanienallee, dazu von höchſt praktiſchem und klarem Grundriß: Den geſtreckten Bau theilen vier Querwände; in der Mitte befindet ſich das Vorhaus und nach dem Garten zu der Salon; neben letzterem die Kammer und der Schlafſaal, neben erſterem kleine Vorräume, Treppen nach dem Kellergeſchoß, Schlafkammern, Gänge, von denen aus alle Gelaſſe bedient werden können. Als ſeitliche Abſchlüſſe liegen endlich links in ganzer Gebäudetiefe die Galerie, an welche ſich noch in niederen Anbauten kleine Gemächer anlehnen, rechts Wohngemächer und ein kleiner Blumengarten unter einem von gekuppelten toskaniſchen Säulen getragenen Balkon. Dieſer dem benachbarten Palais de Bourbon

zugewendete Theil iſt das reichſte am ganzen, ſonſt nur durch Quaderung und leichte Verzierungen an den Fenſterſchlußſteinen, nach dem Garten zu aber mit einer Attika geſchmückten Baue. Das Dach bilden fünf flache Wälme, ſo daß das Gebäude flach abgedeckt erſcheint.

Auch das Schloß Petit Bourg (ſpäter Korrektionshaus, oberhalb Charenton an der Seine), welches der Herzog von Antin, der Sohn der Maintenon glänzend einrichten ließ, entſpricht im Weſentlichen den ſtädtiſchen Bauten. Zuerſt findet ſich aber hier zur Linken des geräumigen Vorhauſes ein langer Gang, dahinter liegen die Nebenräume mit mittelbarer Beleuchtung, während wie gewöhnlich an der Gartenfront die Haupträume angeordnet ſind, von welchen der große Saal in die Achſe und die Galerie an das rechte Ende verlegt wurden. In den Façaden zeigen ſich bei 23 Fenſter Front keine neuen Motive; doch ſah der Künſtler ſich veranlaßt, zur Belebung der Anſicht zu den ſteilen Dachformen Manſart's zurückzugreifen.

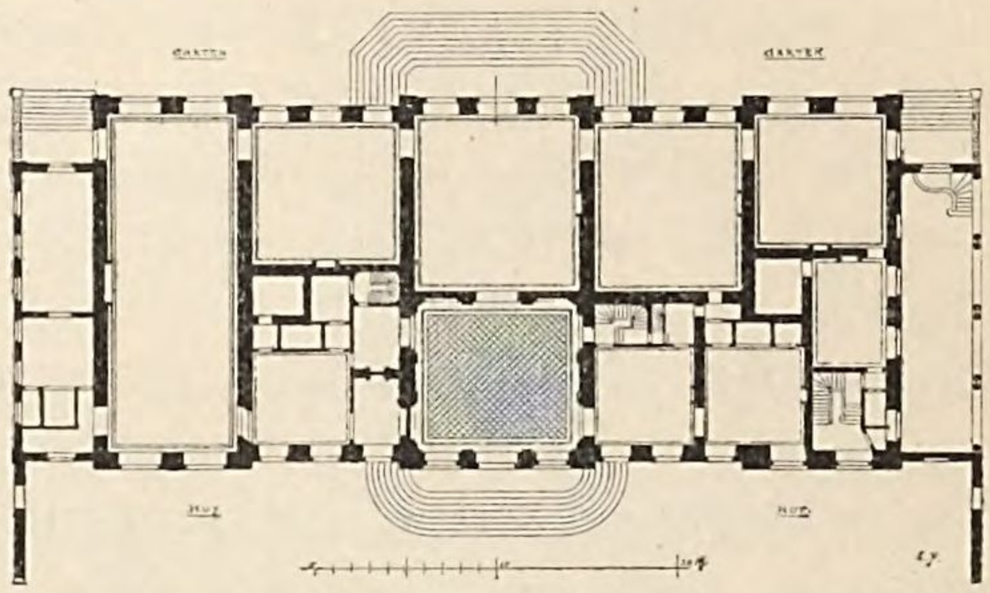


Fig. 65. Hôtel de Lassay zu Paris. Grundriss des Erdgeschosses.

Die gleiche Eigenart, wie die Arbeiten des Laſſurance, tragen diejenigen des *Jean Baptiste Alexandre Leblond* (geb. zu Paris um 1679, † zu Petersburg 1719), eines ſehr begabten Künſtlers, der ſich als Herausgeber der 2. Auflage und Fortführer des Daviler'ſchen Werkes einen Namen machte.

In dieſes ſchob er eine Abhandlung über die neue Art der Raumvertheilung in den Gebäuden ein. Es ſeien in kurzen Zügen ſeine Anſichten dargelegt: Der Hauptbau liege zwiſchen Hof und Garten, weil er hier den beſten Anblick giebt, die Bewohner dem Straßenlärm und den Blicken der Dienerſchaft entzieht. Die Nebenräume müſſen ſo angelegt werden, daß ſie den Bauherrn nicht ſtören, die Küche nach Norden, die Ställe nach Süden, womöglich gegen die Straße oder den Nebenhof (basse cour) zu, um ihren Verkehr vom Grundſtücke abſondern zu können. Beſſer iſt es, die Speiſen in verdeckten Schüſſeln von weither aufzutragen, als den Küchengeruch im Hauſe zu haben. Wenn möglich ſchaffe man einen einſtöckigen durch wenig Stufen über den Boden erhobenen Bau. Dieſem Wunſche gemäß entwarf auch Laſſurance mit Vorliebe. Leblond iſt gegen die ſteilen Dächer; man nannte die flachen „à l'Italienne“, weil man in Italien die Dachräume zumeiſt hinter Attiken und Baluſtraden verſteckte, ſo daß man Terraſſen über den Gebäuden vermuthe. Man brauche in einſtöckigen Häuſern nicht

die raumverſchwenderiſchen und unbequemen Treppen, nicht ſo viel von dem was man „pièces perdues“ nannte, vorzugsweiſe für die Dienerſchaft beſtimmte Gänge und Vorräume, habe über ſich keinen Lärm und ſtehe in beſſerer Verbindung mit dem Garten, der immer mehr ein Erforderniß bequemen Daſeins geworden iſt. Wir werden in *Desgots'* Schloß Perigny eine ſolche Anlage à l'Italienne zu ſchildern haben, deren Grundgedanke ſichtlich auf die Villa Rotonda und Palladio zurückzuführen iſt und mit den Römiſchen und Genueſer Villen in vollem Gegenſatz ſteht. Nur die Schlafräume möge man aus Geſundheitsrückſichten in den Zwiſchenſtock verlegen.

Leblond konnte dieſen Gedanken am beſten an ſeinem Hôtel de Clairmont (1708—1714, rue de Varenne, Ecke rue Barbet de Jouy) durchführen. Zwei durch ein Gitter abgetheilte Höfe trennen das Wohnhaus von der Straße. Die Anordnung des letzteren zeichnet ſich durch das Vorwiegen einer großen Galerie in der Mitte der Gartenfront aus. Nur über dem Hauptgeſchoß erhebt ſich ein Zwiſchengeſchoß, die Treppen ſind dementſprechend beſcheiden, die Architektur iſt einfach. In der Hoffront verwendete Leblond Umrahmungen zur Gliederung der Mauerflächen, ein altfranzöſiſches, ſpäter vielfach benutztes Motiv. Am Hôtel de Chaulnes (1704, rue d'Enfer) iſt das unregelmäßige Grundſtück benutzt, neben dem Ehrenhof einen im Halbkreis abgeſchloſſenen „basse cour“ anzulegen. Doch forderten die Umſtände hier eine zweigeſchoſſige Anlage von wohnhausartigem Anſehen. Auch hier iſt die Architektur ſelbſt an der Gartenfront von ausgeſuchter Einfachheit. Der Garten aber und die zu ihm führende Terraſſe galten lange als muſtergültig angeordnet.

Einen ſeltenen dekorativen Reichthum zeigte ſeine Gartenfaçade eines Landhauſes in Chatillon, welches, dem Syſtem Blondel's entſprechend, auch wieder der Kurve im Grundriß mehr Raum gewährt. Der ovale Gartenſaal erſcheint als Vorbau in der Façade, die Fenſter des unteren Hauptgeſchoſſes ſind als Arkaden gebildet, über denen ſich ein feines Gurtgeſims mit zierlichen Konſolen hinzieht. Die ſchmalen Seitenflügel haben wieder jene beſcheiden dekorativen Umrahmungen, das obere Halbgeſchoß iſt durch eine korinthiſche Pilaſterordnung angedeutet. An der Hoffaçade durchſchneidet das Mittelmotiv die Linien des Kranzgeſimſes.

Auch hinſichtlich der Raumausſtattung giebt uns Leblond ſeine Anſchauungen in ſeinen Bauten zu erkennen, indem er den Unterſchied zwiſchen den modiſchen und den noch zu Daviler's Zeiten üblichen Wandverkleidungen feſtſtellt. Denn die Wiederkehr der geometriſch abgetheilten, die ganzen Wände bedeckenden Paneele entſprach dem

Geſchmack nicht mehr. Man fügte Bilder und Stoffe an Stelle derſelben ein, wechſelte in den Formen, gab dem Ornament mehr Leichtigkeit und weniger Relief und fügte als Neuerung namentlich die großen Spiegel ein, welche als beſondere Erfindung des *Robert de Cotte* gelten. In der Zeichnung des Details erreicht Leblond zwar nicht die meiſterliche Art des Oppenort, iſt er trockener, ihm klebt die Schule der Akademie noch ſtark an. An gutem Willen aber, reich und in modiſch bewegten Linien zu ſchaffen, fehlte es ihm nicht.

Hierzu ſtellte ihm die unmittelbar nach dem Tode *Schlüter's* erfolgte Berufung durch den Kaiſer Peter den Großen nach Petersburg (1714) die beſte Gelegenheit in Ausſicht. Doch ſtarb auch der franzöſiſche Meiſter bald nach ſeiner Ankunft im Norden. Was er dort geſchaffen hat, weiß ich nicht anzugeben.

In naher Verwandtſchaft mit Leblond ſteht *Claude Desgots,* der im Gartenbau, ſeinem Hauptſchaffensgebiete, Schüler ſeines Onkels Lenôtre war. Von ihm iſt das Schloß Perigny in berühmter burgundiſcher Weingegend. Während an der zweigeſchoſſigen Façade die Formen des Laſſurance mit Geſchmack, aber ohne urſprüngliches Leben verwendet ſind, zeigt der Grundriß, wie erwähnt, in ſchönſter Form die Anlage à l'Italienne. An der Hoffront zieht ſich ein geſtreckter Trakt hin, deſſen Mitte das Vorhaus, und deſſen Flügel je einen Saal beherbergen; an der Gartenfront findet ſich ein völlig gleicher Trakt, welcher jedoch ungetheilt und für die Galerie beſtimmt iſt; zwiſchen dieſen Trakten liegen zwei Flügel, die wieder in je drei Räume getheilt ſind und zwar befinden ſich in der Mitte die Prunkſchlafzimmer, neben den Sälen die Wartſäle (antichambres), neben der Galerie die Kammern. Zwiſchen den Schlafräumen liegt ein zweites Vorhaus mit der Treppe. In dem durch dieſe Hauptgelaſſe umſchloſſenen Raum liegen ein Lichthof, die kleinen Schlafzimmer, die Garderoben und die Treppen für den inneren Verkehr. So ſind die Feſträume und jene für das tägliche Daſein geſchaffenen trefflich zu einem geſchloſſenen Ganzen zuſammengefügt.

Die Schlöſſer Malassise zu Bagnolet, welches der Herzog von Orleans anlegte, von dem jedoch nur noch ein Pavillon ſteht, und zu St. Maur, beide bei Paris, werden ferner als Arbeiten Desgots' genannt, ſowie ferner Schloß Sablé in Anjou. Den einſt beliebten Park von St. Maur haben die Eiſenbahn und moderner Unternehmungsgeiſt ſtark umgeſtaltet.

Eine ganze Reihe von Künſtler iſt hier zu nennen, welche das mächtige Anwachſen der Stadt, die günſtigen Erwerbsverhältniſſe, die Prunkſucht des alten Adels und der mit ihnen wetteifernden Geldmänner zu umfangreicher Thätigkeit berief.

Vom Sohne Libéral Bruant's, *Jacques Bruant* (geb. 1663, † 1752), dem beſondere Feinheit in der Profilirung nachgerühmt wird, ſtammt das Hôtel de Belle Isle (1721, Quai d'Orsay, jetzt öſtlicher Theil des Palais du Quay d'Orsay), welches zu den umfangreichſten Pariſer Paläſten jener Zeit gehörte. Beachtenswerth iſt die ſich entſprechende Anlage zweier großer Treppenhäuſer zu beiden Seiten des Hofes, eines neben dem linken angeordneten Oberlichtſaales (Antichambre à l'Italienne), ſowie eines Seitenflügels neben der den Garten erſetzenden Terraſſe. Die Façaden ſind tüchtige Leiſtungen im Stil der Schule.

Derſelben Richtung gehört *Armand Claude Mollet* († 1720) an, deſſen Arbeiten von denen des Laſſurance kaum zu unterſcheiden ſind. Am Hôtel d'Humières (abgebrochen beim Durchbruch des Boulevard St. Germain zwiſchen Quay d'Orsay und rue de Lille) war namentlich das Vorhaus bemerkenswerth. Zwiſchen joniſchen Säulen tritt man über fünf Stufen vom Ehrenhof in das Gebäude ein. Die Höhe des Erdgeſchoſſes erreicht man erſt auf dem erſten Treppenabſatz der in der Achſe beginnenden, frei im Vorhaus aufſteigenden Treppe. Auch das Hôtel d'Evreux (1718, rue St. Honoré, jetzt Palais de l'Elisée, umgebaut 1752 vom jüngeren *Lassurance*) bietet bedeutende Ausdehnung und ſtattliche Raumentwicklung. Die außerordentliche Geſchichte des Baues, als Sitz der Pompadour, der Volksfeſte der Revolution, des Königs Murat, Napoleons I., des Kaiſer Alexander, Wellingtons, der Präſidenten Louis Napoleon und Grevy's hat auf die kunſthiſtoriſche Würdigung desſelben keinen Einfluß. Räumlich nicht minder bedeutend iſt das Schloß von Stains bei St. Denis, das, inmitten eines Parkes gelegen, in allen Theilen den Anforderungen jener Zeit an ein herrſchaftliches Landhaus genügt, alle gerechten Forderungen des guten Geſchmackes und der Bequemlichkeit erfüllt, ſie aber auch nach keiner Seite überſchreitet.

Weiter ſei *Jean Courtonne* (geb. zu Paris 1671, † daſelbſt 1739) genannt, deſſen Hôtel de Matignon (1723, rue de Varenne) (Fig. 66) und Hôtel de Noirmontier (1724, jetzt Generalſtabsſchule, rue de Grenelle) zu den ſtattlicheren unter den verwandten Anlagen gehören. Das Verſtellen der Grundrißachſe von Hof und Gartenfaçade, die ovale Anlage des Vorhauſes, die achteckige des Saales ſind neue und beachtenswerthe Eigenſchaften des Erſteren. Ferner tritt *Nicolas Dulin* oder *Dullini* (geb. um 1670, † zu Paris 1751) auf, deſſen Haus Sonning (1704, rue de Richelieu, 1740 umgebaut von *Tannevot*) nicht glücklich in der Grundrißvertheilung iſt. Die Treppe nimmt zu viel Raum ein, ſie füllt mit Säulen- und Vorhalle die Hälfte der Gartenfront und faſt die ganze gegen den Hof gerichtete. An dem Haus Dunoyer (rue de Roquette,

dort etwa wo jetzt Boulevard Voltaire ſie ſchneidet), lag gleichfalls der Fehler in der mangelhaften Treppenanlage, ſowie in der die Bewirthung erſchwerenden Geſtrecktheit des Grundplanes, wogegen das Hôtel d'Etampes (um 1704, rue de Varenne) ein von Dulin umgebautes älteres Palais, welches urſprünglich der italieniſche Baumeiſter *Herzog von Fornari* errichtet hatte, durch ſeine hübſche, an Laſſurance beſte Arbeit erinnernde Grundrißvertheilung ſich einen höheren Rang erwarb. Der merkwürdigſte unter ſeinen Bauten iſt das Hôtel de Laumaria (gegen 1730, ſpäter Lampert, rue de l'Université), das auf ſpitz zulaufendem Terrain mit großem Geſchick, ja einer gewiſſen Luſt ſelbſtbereitete Schwierigkeiten zu überwinden, zu bequemer und hübſcher Raumentfaltung kommt. Im Haus Galpin in Auteuil führt Dulin wenigſtens im oberen Stock einen Oberlichtſalon mit Umgang im Dachgeſchoß ein, wie er auch dem Laſſurance die Durchſchneidung des Hauptgeſimſes durch das Achſenfenſter nachahmt. Anſchließend an Dulin ſei deſſen Schüler *Pierre Levé* genannt, der im ausgedehnten, aber unregelmäßigen Hôtel d'Antin (1707) und im Hôtel des Chiens (1710, rue Rivoli, neben Taverne Britanique) bei ſehr einfachen, nüchternen Façaden hübſche Grundrißlöſungen ſchuf.

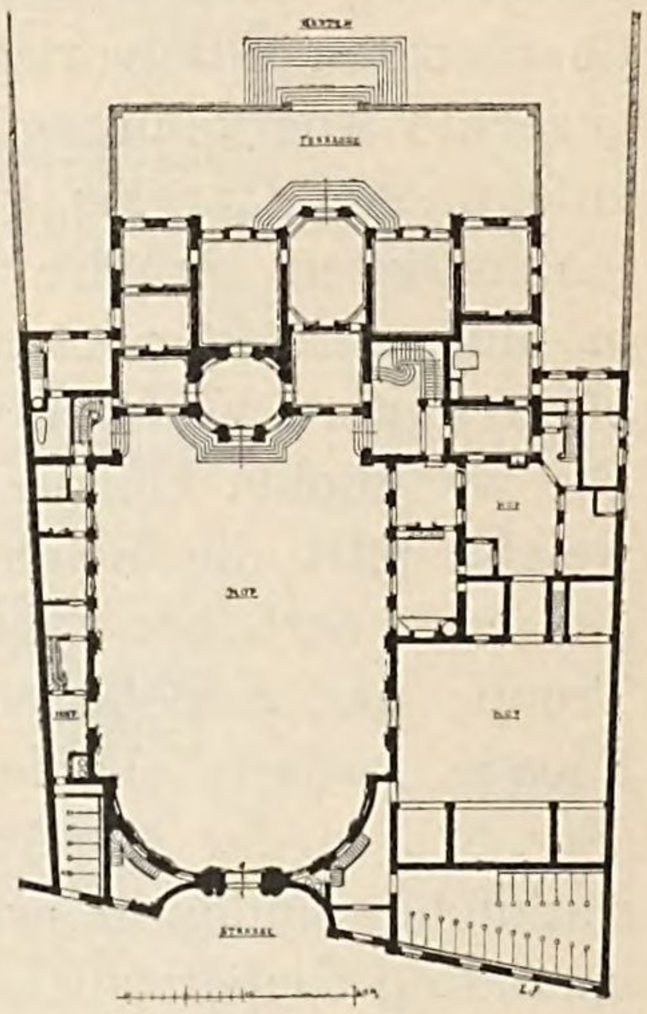


Fig. 66. Hôtel de Matignon zu Paris. Grundriss des Erdgeſchoſſes.

Als eine hervorragendere Kraft unter den Privatarchitekten der Schule ſei noch *Delamaire* († zu Chatenay 1745) genannt. Sein Hôtel de Pompadour (rue de Grenelle), obgleich für einen Geiſtlichen, den Abbé de Pompadour, errichtet, verzichtet nicht auf den Schlaffaal, ordnet aber die Räume eng in einem einſtöckigen, außen vornehm einfach, nach dem Garten mit korinthiſchen Säulenſtellungen geſchmückten Hauſe. Eine der großartigſten Leiſtungen der Zeit aber vollzog er in der Vereinigung und dem Umbau des Hôtels de Soubise und de Rohan (1706, jetzt Nationalarchiv, am Ende von rue Rambuteau). Das Hôtel de Rohan zunächſt (vieille rue du Temple) erinnert in der Grundrißvertheilung an die Werke des Laſſurance. Zu Seiten des Ehrenhofes befinden ſich rechts Wirthſchaftsräume, der Durchgang zu dem Stallhof, links gleichfalls Stallungen, die ſich weithin über das Herrenhaus hinaus erſtrecken. In denſelben iſt für nicht weniger als 100 Pferde Raum. Den Hof ſchließt ein Vorhaus ab, von dem man zu beiden Seiten zu Treppen gelangt, links einer kleineren, rechts einer ſtattlicheren, die, in

zwei ſeitlichen Läufen beginnend und in gleicher Flucht in einem endend, zu dem gegen den Garten zu gelegenen Vorzimmer führt, an das ſich in einer Flucht das Speiſezimmer, Geſellſchaftszimmer und die Kammer reihen. Da das Erdgeſchoß durch den Gartenſaal und drei Bibliotheksräume erfüllt wird, über dem Vorhauſe aber nur ein kleines Schlafzimmer ſich befindet, iſt anzunehmen, daß der ganze Bau nicht eigentlich zum Wohnen eingerichtet war. Gegen den Garten zu erhebt ſich die dreiſtöckige Façade in höchſt ſtattlichen Verhältniſſen. Die Stockwerke ſind durch wohlgeformte Gurtgeſimſe getrennt, namentlich der Triglyphenfries des unteren iſt mit Feinheit durchgebildet. Die Architektur iſt ſchlicht, ohne alle Willkürlichkeiten und erlangt ihre höchſte Steigerung in den doppelten Säulenſtellungen der mit einem Giebel überdeckten Mittelvorlage, welche um ihrer ſchönen Verhältniſſe willen gerechte Anerkennung genoß. Dieſer Front gegenüber, jenſeits eines anſehnlichen Gartens, zur Linken verbunden durch die Stall- und Wirthſchaftsbauten, erhebt ſich eine Front des Hôtel de Soubise, welches in langgeſtreckter, mehrfach geknickter Linie nach alter Art, meiſt ohne weitere Verbindung als die unmittelbare, Raum an Raum reiht. Die wichtigſten Gelaſſe ſind die ſtattlichen Säle des erſten Geſchoſſes, welche jetzt die Sehenswürdigkeiten des Archives beherbergen. An das erſte derſelben, das große Vorzimmer, legt ſich links und rechts Treppe und Kapelle, ſo daß dieſe drei Räume wieder eine ſeitliche Façade fordern. Dieſe nun iſt mit der größten Pracht ausgeſtattet (Fig. 67). In der Mittelvorlage ſieht man je drei Paare gekuppelter korinthiſcher Säulen in zwei Ordnungen über einander, darüber einen reich verzierten Giebel; auch die Flügelbauten wurden durch Säulenpaare geſchmückt, welche vor die im Korbbogen geſchloſſenen Arkaden gekröpft ſind. Sie tragen vor den Fenſterpfeilern ſtehende Statuen und wiederholen ſich in anſehnlicher Reihe längs der Ummauerung des großen Hofes, eine überaus vornehme Halle bildend. Auch in dieſen Bautheilen zeigt ſich eine ungewöhnliche Anmuth in Behandlung der Maſſen und Verhältniſſe und dabei eine gewiſſe Kraft, die gerade den Architekten jener Schule nur zu oft fehlte.

Neben den im Dienſte des Adels ſtehenden Baumeiſtern erſcheint *Jean Sylan Cartaud* (geb. zu Paris 1675, † daſelbſt 1758), obgleich Hofarchitekt des Herzogs von Orleans, als ein mehr für mittlere Stände arbeitender Künſtler. Vielleicht war der große Ernſt, mit dem er ſich an die Lehren Blondel's hielt, hierfür der Grund. Er huldigte weniger der Mode als Laſſurance und ſeine Geiſtesgenoſſen. Zunächſt lernen wir ihn in einem Gebiete, welches jenen ganz fern lag, im Kirchenbau als Schöpfer der Façade an der Barnabitenkirche kennen. (1703, an

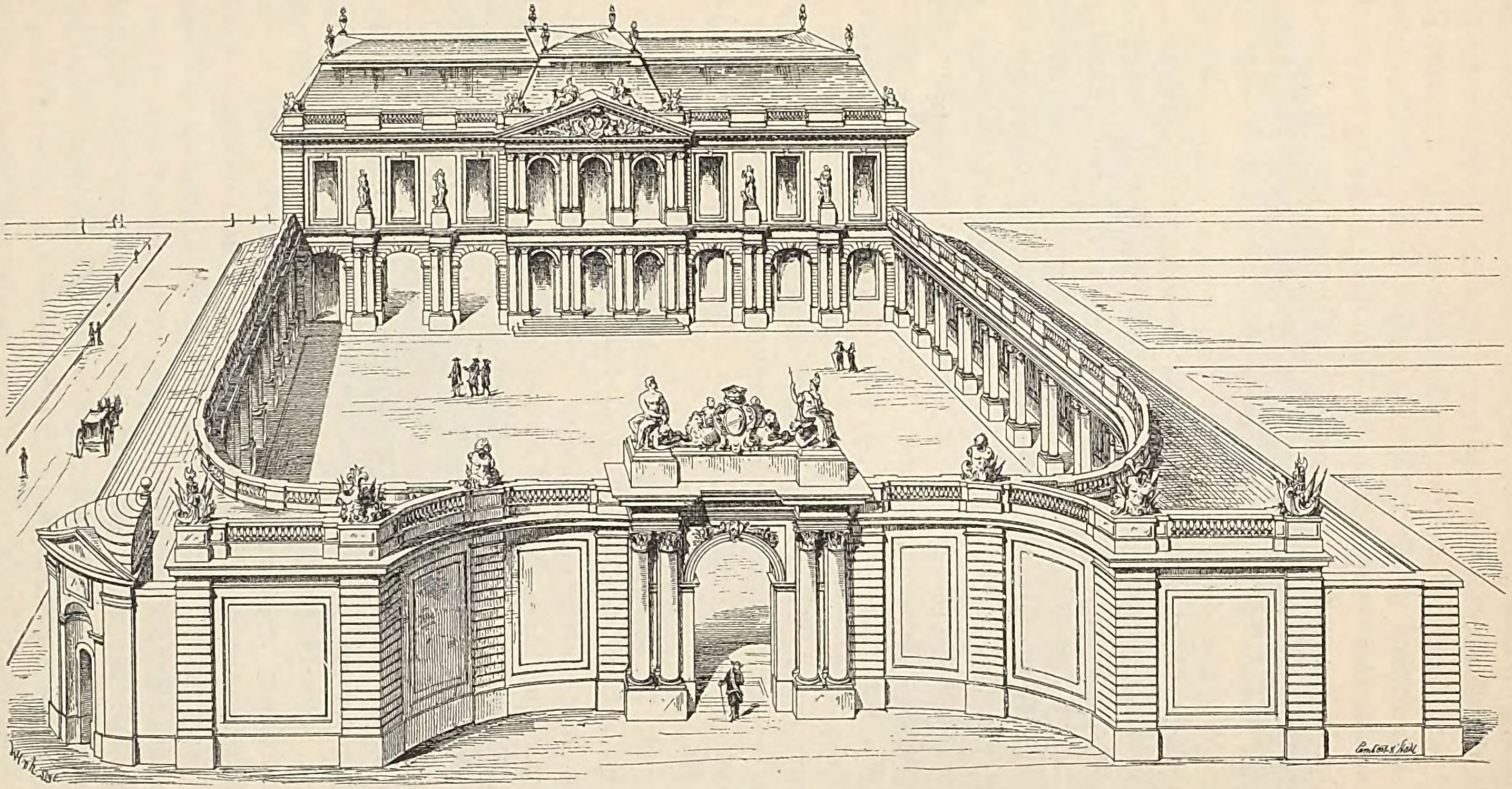


Fig. 67. Hôtel de Soubise zu Paris. Hofansicht.

Stelle des jetzigen Hôtel Dieu.) Durch den Vergleich mit der viel ſpäteren, in den Hauptformen nahe verwandten, von ihm errichteten Façade der von *Lemuet* begonnenen Barfüßlerkirche Petits Pères (1739, nahe dem Place des Victoires), erkennt man deutlich, wie doch auch bei ihm die Formenſprache, namentlich das Ornament im Laufe der Zeit willkürlicher wurde. Die innere Einrichtung von St. Eustache (rue Montmartre), namentlich das „Oeuvre“, die zur Herſtellung der Symmetrie der Kanzel gegenüber angebrachte Dekoration wird gelobt. Ein größeres Wohnhaus, das Haus Croizat l. j. (1704, ungefähr an Stelle der jetzigen Komiſchen Oper, am Boulevard des Italiens), eine bis auf die große Galerie gegen den Garten geſchloſſene zweiſtöckige Anlage von beſcheidenen Räumen um einen ſehr kleinen Lichthof erinnert noch an die großen Hôtels, auch durch den ſchönen Garten, der ſich jenſeits des Boulevards und eines unter demſelben durchgeführten Tunnels fortſetzte. Ein Kaufmannshaus mit Schreibſtuben und allen Bedingungen eines ſolchen war das des Herrn Guillot (1723—1724, rue des Mauvaises Paroles), welches durch den Bau der rue Rivoli beſeitigt wurde. Im Haus Janvry (1732—1733, rue de Varenne) näherte ſich Cartaud den Hôtels in Anlage und Grundrißgeſtaltung, ſowie in der einfachen Vornehmheit der Façadenentwicklung. Hübſche bürgerliche Wohnhäuſer von drei, auch zwei Fenſter Front in der rue Maubée (1719, gegenüber der Fontaine Maubée) ſind erwähnt und dargeſtellt in Werken Blondel's d. j.

Aber auch im Schloßbau hat Cartaud ſich bewährt. Das Schloß Bournonville bei Laferté-Milon gehört jedoch weder ſeinem ſehr einfachen Grundriſſe nach, noch infolge ſeiner Façade zu den hervorragenden Werken jenes Zeitabſchnittes. Völlig verändert erſcheint jedoch ſeine Außenarchitektur am Landhauſe Croizat l. j. in Montmorency (1708), welches zweigeſchoſſig, doch in eine große Pilaſterordnung nach dem Vorbilde Levau's zuſammengefaßt iſt. Auch der Grundriß entfernt ſich weſentlich von der üblichen Form. Große Gemächer liegen an beiden Fronten, dazwiſchen enge Verbindungsgänge und Treppen, das Vorhaus iſt ſchmal und tief, der Gartenſaal ein in der Längsrichtung angeordnetes Oval und durch zwei Geſchoſſe reichend. Die Dekoration dieſes Raumes, ſowie der über dem Vorhauſe geborgenen Kapelle, erſterer mit korinthiſcher Ordnung und darüber einer Karyathidenſtellung iſt ein Beweis, daß Cartaud ſich freier von den Einflüſſen des Rococo hielt, von der Eitelkeit (futilité) des 30 Jahre in Frankreich herrſchenden Ornaments, wie der jüngere Blondel ſagt.

Selbſt in ſpäterer Zeit ſchließt ſich noch eine ganze Reihe Architekten der bisher geſchilderten Schule an, welche man die des Faubourg

St. Germain nennen könnte. Derſelben muß kurze Erwähnung gethan werden. Es ſind: *Pierre Boscrit,* der ſeine Studien in Italien machte und auch in ſeiner 1738 errichteten Kapelle des Collège des Irlandois namentlich an dem Thor ſtark barocke Formen verwendete und ſpäter im Privatbau vielfach beſchäftigt wurde. *Carles Joubert* (geb. zu Paris

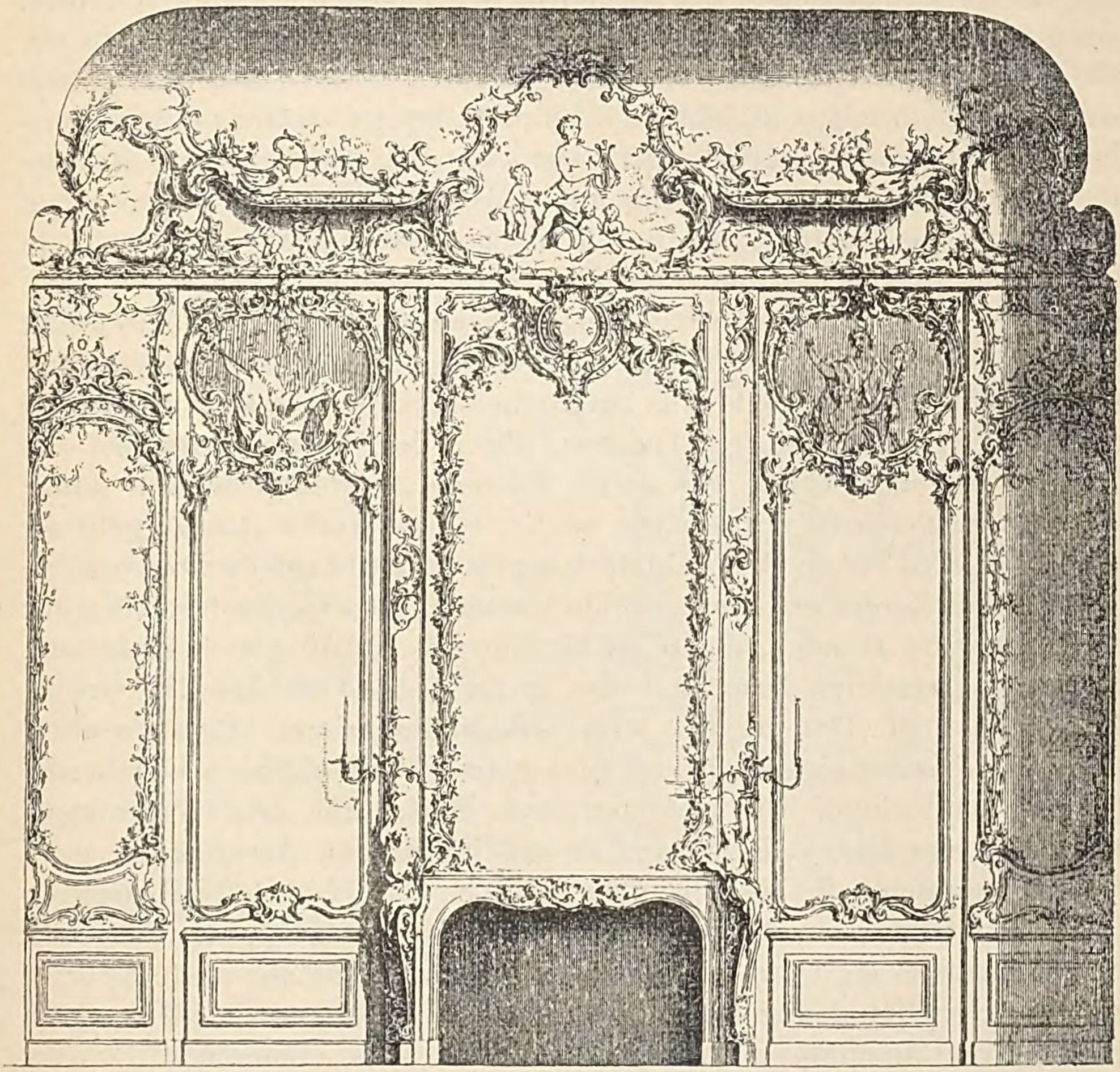


Fig. 68. Hôtel de Villars zu Paris. Innendekoration der Galerie.

1640, † 1721) mit ſeinem Sohn *Louis Joubert* (geb. zu Paris 1676, † nach 1752), welche zuſammen das Gebäude der chirurgiſchen Akademie (1691—1711) in ähnlichem Stil errichteten. *Michel Tannevot* († 1762) war um die Mitte des 18. Jahrhunderts thätig und namentlich viel mit Umbauten beſchäftigt, ſeinem Anſehen als geſchickter und gewiſſenhafter Dekorateur entſprechend. Selbſtändige Schöpfungen ſeiner Erfindung ſind die nebeneinanderliegenden Hôtels de Desvieux und de Casta-

nier (1726, rue neuve des Capucines), in welchen, da der Raum für einen Garten hinter dem Hauptbau fehlte, an deſſen Stelle ein Hof mit ſeitlichem Flügel angeordnet und ſo die Zahl der Räume vermehrt wurde. Die Hofecken aber wurden abgeſchrägt und ein der „Berliner Stube“ ähnlicher Raum, der gleichfalls als Speiſezimmer galt, geſchaffen. Geiſtvoll gelöſt iſt namentlich der Grundriß des letzteren, größeren Baues. *Jean Aubert* († 1725?); ſein Hauptbau, das Hôtel de Moras (1727, rue de Varenne, jetzt Couvent du Sacré Coeur), meiſt irrthümlich *Jacques Gabriel* zugeſchrieben, iſt ſichtlich beeinflußt durch Giardini's Palais Bourbon, an welchem er gearbeitet hat. Der Grundriß ſagt ſich etwas von der ſonſt mit geringer Abwechslung gehandhabten Form los, indem er an den Ecken der Gartenfaçade des freiſtehenden Hauſes zwei ovale Säle hinter mit drei Seiten des Achtecks vorſpringenden Riſaliten aufweiſt. Der ſonſt der üblichen Formgebung ſich anſchließende Autbau erhält hierdurch eine mehr maleriſche, reicher bewegte Geſtaltung. Am Schloß Chantilly baute er die bereits beſprochenen Stallungen aus. *Desmaisons* (geb. um 1710) erbaute ein Haus am Place des Victoires zwiſchen rue Catinat und rue Croix des Petits Champs, welches wegen ſeiner guten Raumvertheilung gerühmt wird. *Claude Guillot Aubry* (geb. zu Chevillon 1703, † 1771) errichtete um 1730 das Hôtel de Desmarés (1746, durch *Leroux* erweitert, rue de Varenne, jetzt Generaldirektion für Ackerbau und Handel), einen im Grund- wie Aufriß gleich einfachen, doch nicht reizloſen Bau, und das große Hôtel de Mailly (ſpäter Conty, rue St. Dominique, jetzt Kriegsminiſterium, 1752 erneuert von *Leclerc*), eine eigentlich aus zwei getrennten Gebäuden beſtehende Gruppe einſtöckiger Baulichkeiten, aus denen nur der Herrenflügel mit einer der älteren Richtung ſich anſchließenden Architektur, zwei Pilaſterordnungen im Mittelpavillon auffällt. Das Hôtel de Bouillon (Quai Malaquais), ein in drei Flügeln um den Hof gruppirter Bau, und die Chambre de Comptes (1740) werden noch als nach Aubry's Entwürfen entſtanden genannt. *Mouret* (geb. zu Moussi le vieux 1705) erntete Anerkennung an Umbauten älterer Hôtels, namentlich des von *Lassurance* begonnenen Hôtel de Maisons, an welchem er die Treppen verlegte, den Hof künſtleriſcher ausbildete, die Motive der Façade kräftiger geſtaltete. Einige Neuſchöpfungen ſeiner Erfindung ſind die Hôtels d'Auvergne (rue de l'Université, nahe rue de Poitiers, neben Hôtel de Maisons) und de Vertu (rue de Bourbon) u. ſ. w., ferner Fabriken, Färberei zu St. Denis 1736—1737 und königliche Bandfabrik zu Vilette (1746—1747). Außerhalb von Paris ſchuf er ein Schloß des Marquis von Beaufremont bei Beſançon und ſeit 1751 das Hôtel Dieu bei Retiro nahe Madrid. *Pierre Noel Rousset* (geb. zu Paris 1712, † 1763)

errichtete kleinere Arbeiten, wie das Haus Boucher (rue de Vivienne), die Wirthſchaftsgebäude des Schloſſes Livry und erweiterte das von *Cotte* errichtete Haus Le Gendre d'Armini (1749, rue neuve des Capucines), ferner das von *Boscrit* begonnene Landhaus Montmartel zu Brunoy, einen einſt glänzend ausgeſtatteten, in der Revolutionszeit zerſtörten Bau des durch ſeine Vorliebe für toll luxuriöſe Kirchenfeſte berüchtigten Sohnes des Finanziers Pâris. *Jean Michel Chevotet* (geb. zu Paris 1698, † daſelbſt 1772) änderte das Hôtel de Montigny (1718 von *Grandhomme* erbaut, rue St. Honoré), ein Doppelhaus von großen Abmeſſungen, um und errichtete nach 1733 das wohlerhaltene Schloß Champlâtreux bei Luzarches und jenes zu Arnouville, beide im Norden von Paris. Sein bekannteſtes Werk iſt der reich geſchmückte Pavillon de Hanovre an der Ecke rue Louis le Grand und des Boulevard des Italiens. *Pierre Caquet* entwarf für die Kirche der Prêtres de l'Oratoire (1745, rue St. Honoré), eine zwar keineswegs eigenartige, doch formal wohldurchgebildete Façade in deutſcher und korinthiſcher Ordnung. Der Architekt *Jean Baptiste Leroux* (geb. um 1676, † 1745) endlich, ein Schüler Dorsay's, hat dadurch, daß er ſeine Dekorationen im Stich herausgab, ſich einen Namen gemacht. Der Bau des Hôtel de Mazarin (ſpäter Rohan-Chabot), die Erweiterung von *Lassurance's* Hôtel de Roquelaure (1733), die Dekoration der Galerie im Hôtel de Villars (Fig. 68) und der Umbau von *Aubry's* Hôtel de Desmaré's ſind ſein Werk. In Letzterem wurde ſeitlich an das alte Gebäude ein ovaler Speiſeſaal und Freitreppen nach dem Garten angefügt. In Beziehung auf die Außenarchitektur hielt ſich Leroux an den alten Bau, verſagte ſich jedoch nicht, die ornamentalen Theile etwas reicher zu geſtalten.

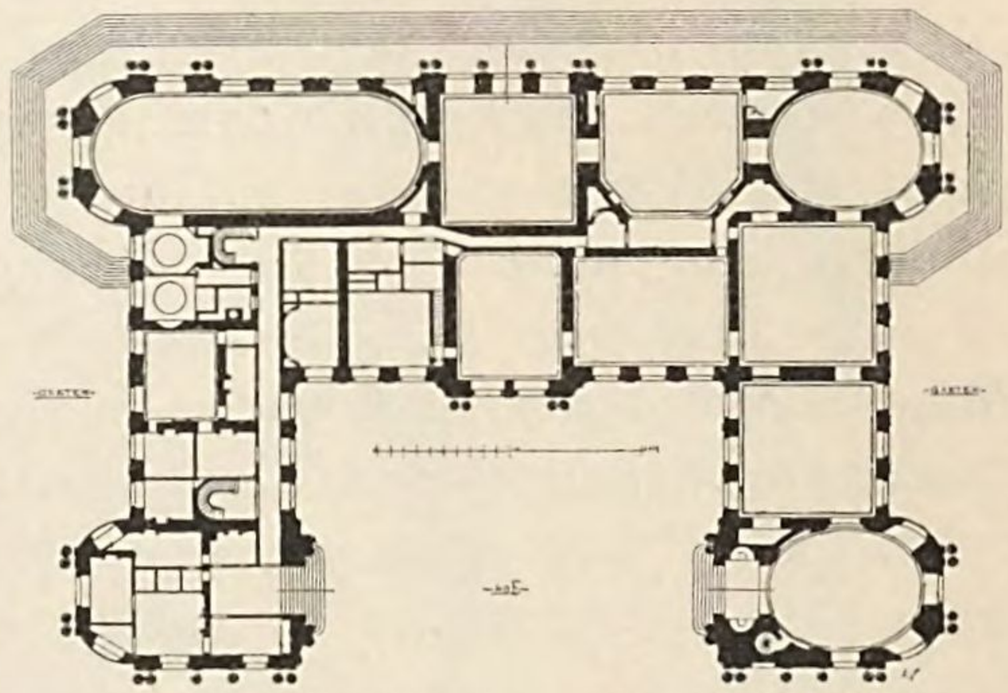


Fig. 69. Palais Bourbon zu Paris. Grundriss des Erdgeſchoſſes.

Wichtiger als dieſe Künſtler erſcheint, wenigſtens in kunſtgeſchichtlicheer Bziehung, *François Blondel* der Jüngere (geb. zu Rouen 1683, † 1756), nicht hinſichtlich ſeiner Pariſer Bauten, ſondern als Vermittler des dort herrſchenden Geſchmackes an das damals mächtig aufblühende Genf. Doch hiervon ſpäter. In der Pariſer Kirche St. Jean en Greve (früher das Hôtel de Ville) errichtete er 1733 den Chor und die Kommunionskapelle, von denen namentlich der erſtere einen zwar ganz welt-

lichen, doch höchſt ſchmucken Eindruck macht. Es iſt ein rechtwinkliger Saal, deſſen Oberlichtwände auf korinthiſchen Säulen und einer an Stelle von Architrav und Fries tretenden, reich und keck dekorirten Hohlkehle auffitzen. Die Details ſind überaus reizvoll, ohne Ueberladung. Aehnliche Werke, namentlich dem Oppenort nachempfundene Altäre, errichtete er in der Kirche St. Sauveur. Im Privatbau bethätigte er ſich durch das Haus Rouillé (1732, rue de Poulies, am Louvre, jetzt abgebrochen), und durch ein dreiſtöckiges Landhaus zu Grand Charonne, an welchem er die erfreuliche Kunſt erkennen läßt, ſelbſt auf beſcheidener Grundfläche anſehnliche Räume zu ſchaffen.

Nicht alle Künſtler waren der Schule unterthan, nicht alle gingen den Weg der Anbequemung an die gegebenen Gedanken und Formen. Paris erfüllte ſich mehr und mehr mit künſtlerichen Kräften, welche durch die launiſche Geſtaltung ihrer Werke die Aufmerkſamkeit der Welt auf ſich lenken wollten, die durch das Ueberraſchende, Fremdartige zu reizen ſuchten. Namentlich der Einfluß Italiens macht ſich in ſehr bemerklicher Weiſe in dem zur Weltſtadt ſich erhebenden Mittelpunkte Frankreichs geltend.

Die Form der Gebäude „à l'Italienne“ für die eben geſchilderte Reihe franzöſiſcher Architekten muſtergiltig feſtzuſtellen, blieb einem Italiener vorbehalten, dem *Giardini,* dem Erbauer des Palais Bourbon (1722, jetzt Palais du Corps Legislative, ſpäter ausgebaut durch *Lassurance, Gabriel* und *Aubert,* umgebaut und mit der Säulenhalle gegen die Seine verſehen von *Poyet* 1804—1807) (Fig. 69 und 70). Dieſes Gebäude, herrlich am Seineufer gelegen, iſt unzweifelhaft einer der glänzendſten Paläſte von Paris aus jener Zeit. Der Grundriß erfüllt die Forderungen Leblond's, unterſcheidet ſich aber doch auch ſehr merklich von dem durch den franzöſiſchen Meiſter gegebenen Schema. Er gruppirte ſich in drei Flügeln um einen rechtwinkligen Hof. Der Haupteingang befand ſich jedoch nicht wie ſonſt regelmäßig in der Achſe des Hofes, ſondern es gab deren zwei in den vorderen Pavillons der Flügel. Der rechte führte in das ovale Vorhaus, welches mit etwa einem Dritttheil ſeiner Länge als runder Vorbau über die Seitenfaçade hinausragte. Daran ſchloß ſich das faſt quadratiſche Vorzimmer, weiterhin ein gleichgeformter, auch als Kapelle zu verwendender Speiſeſaal und ſchließlich wieder in einem Vorbau am Ende der Gartenfaçade der gleichfalls ovale Saal. In deſſen Achſe folgen der Paradeſchlafſaal, als Mittelraum der Front das große Kabinet und im ganzen linken Flügel die Galerie, die beiderſeitig mit runden Abſchlüſſen verſehen iſt. In der Mitte gegen den Hof liegt das Schlafzimmer, zwiſchen dieſem und dem Speiſeſaal der Geſellſchaftsſaal. Die übrig bleibenden Räume des linken

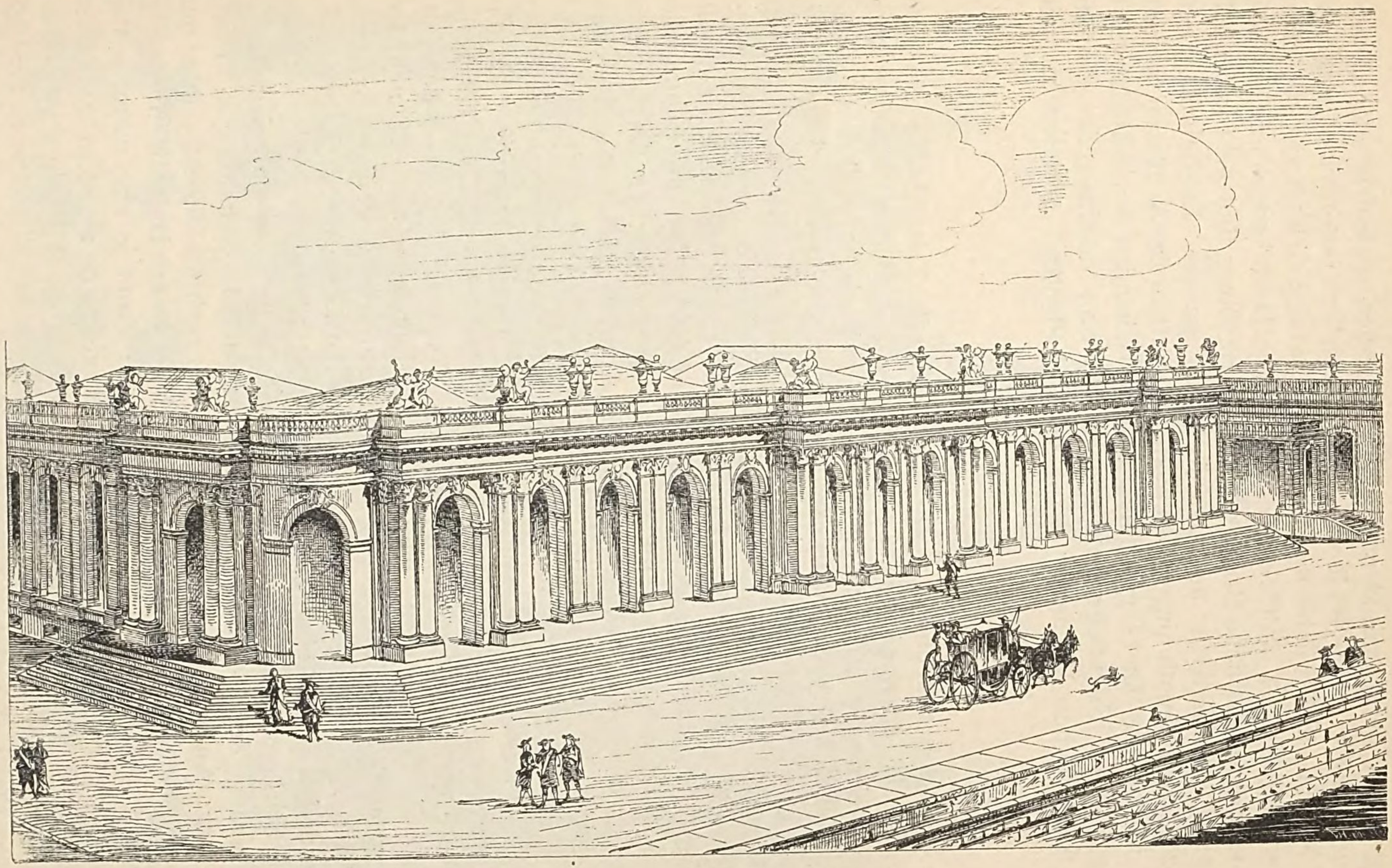


Fig. 70. Palais Bourbon zu Paris. Urſprüngliche Anlage.

Flügels ſind gefüllt mit kleineren Wohngelaſſen, geſchickt angeordneten Gängen und Treppen, Bädern u. ſ. w. Die reichere maleriſche Gruppirung der Maſſen, die Vorliebe für Räume von runder Grundform, die offene Villenartigkeit des einſtöckigen, mit flachem Dach bedeckten Gebäudes, die vornehme gaſtliche Breite der Raumvertheilung ſind ächt italieniſche Vorzüge, wenngleich der Bau in ſeiner ganzen Erſcheinung ſeine franzöſiſche Heimath nirgends verräth. Im Aufbau des Aeußeren, namentlich in der alle Theile gleichmäßig beherrſchenden korinthiſchen Ordnung in den Stichbogenfenſtern der Hoffront ſcheinen die Einflüſſe der franzöſiſchen Vollender des Werkes bedeutend geweſen zu ſein.

Ungleich mächtiger noch wirkte auf die Zeitgenoſſen ein zwar franzöſiſcher, doch wie es ſcheint in Turin ausgebildeter Künſtler, *Juste Aurèle Meissonnier* (geb. zu Turin 1693, † zu Paris 1750), jener Erfinder der abſichtlichen Unſymmetrie im Ornament. Meissonnier zeigt ſich in ſeinen Arbeiten durchaus als Schüler der letzten Barockperiode Italiens. In Bibiena's Entwürfen und in Juvara's Dekorationen von Stupinigi, in der Ausſchmückung des Palazzo reale zu Genua findet man die Keime ſeiner blendend geiſtreichen Kunſtweiſe. Bei ungewöhnlicher Sicherheit der Auffaſſung und völliger Beherrſchung des Techniſchen wußte er die franzöſiſche Feinheit und Anmuth mühelos und einheitlich durch die breite Pracht ſeiner Lehrmeiſter zu verjüngen. Mit dieſen verlachte er die pedantiſchen Forderungen der antikiſirenden Schule. Er iſt der erſte und auch faſt der einzige Franzoſe, der die Ueberlieferung Delorme's, Ducerceau's, Debroſſe's und Manſart's völlig bei Seite wirft und ſeine Kunſtweiſe als eine neue, beſſere, freiere, als höher berechtigt hinſtellt, wie es die überkommene war. Zumeiſt bethätigte er ſich im Kunſtgewerbe. Aber auch ſeine wenigen architektoniſchen Arbeiten müſſen ungemeſſenes Aufſehen erregt haben. So namentlich ſein Plan einer Hauptfaçade für St. Sulpice (1726), welcher uns im Stich erhalten wurde (Fig. 71). Derſelbe verdient eine eingehende Schilderung, denn er ſtellt die barockeſte bauliche Geſtaltung in Frankreich dar: An den Ecken erhebt ſich je ein rechtwinkliger Pavillon mit konkaven Seiten; dieſelben ſind durch eine ſchwere Halbſäulenordnung gegliedert und tragen über dem Gebälk der Front je eine monumental ausgebildete Uhr. Der Mittelbau iſt in konvexer Form angelegt und öffnet ſich in der Mitte durch eine freie Säulenſtellung. Die abgebrochenen Giebel über derſelben ſind faſt getreu von Bernini's Kirche S. Andrea auf dem Quirinal entlehnt. Das Obergeſchoß, welches ſeitlich durch

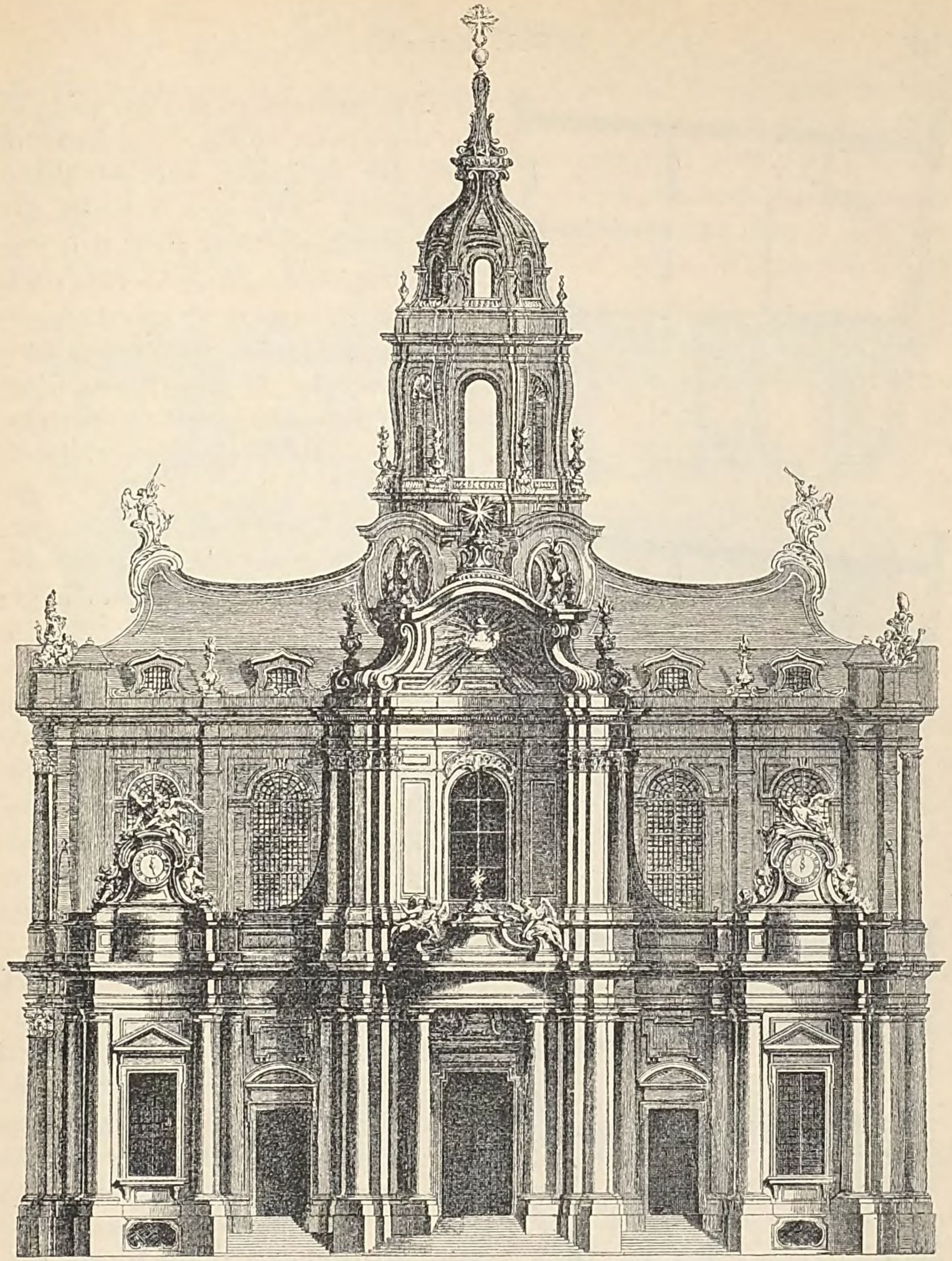


Fig. 71. S. Sulpice zu Paris. Entwurf Meissonnier's für die Façade.

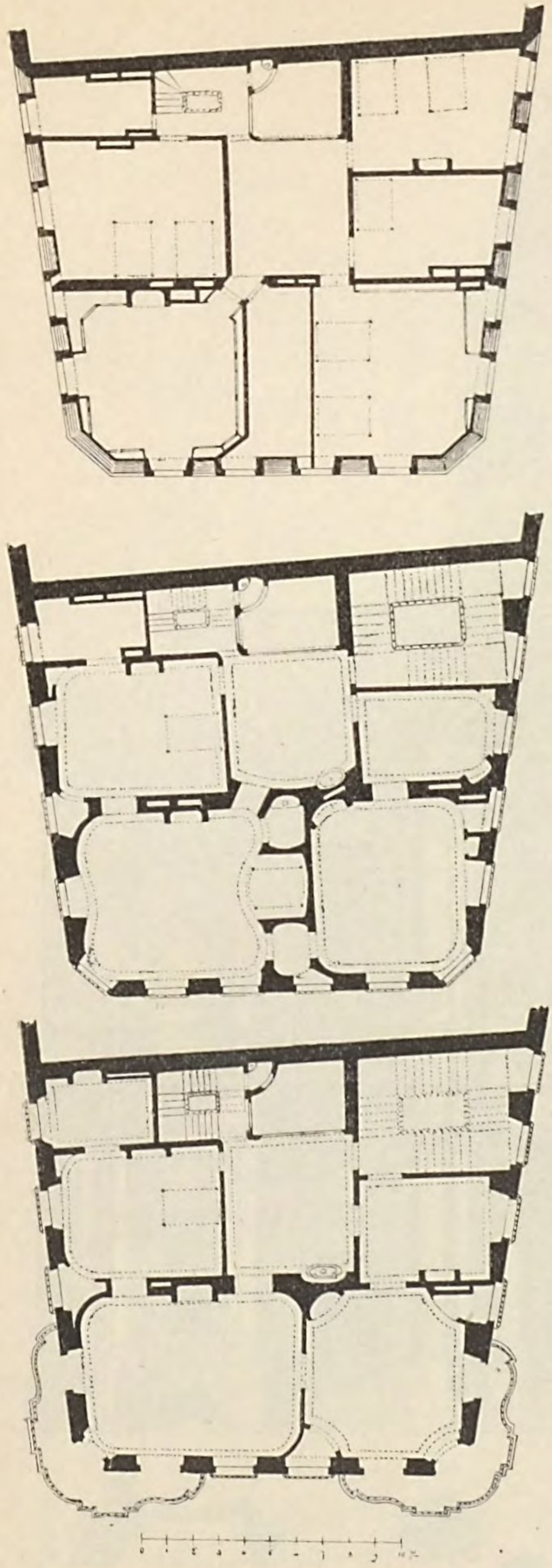


Fig. 72—74. Haus Bréthous zu Paris.
Grundriſſe des Dachgeſchoſſes und der beiden Hauptgeſchoſſe.

ſchlichte Anläufe gegliedert wird, iſt von einer ganz willkürlich geformten, jener der Schränke nachgebildeten Bekrönung. Ueber den Geſimſen der Querſchiffflügeln aber zieht ſich von dem Thurme oberhalb der Vierung nach den Façaden Oppenort's eine lang geſtreckte, eigenſinnig gezeichnete Konſole hin, welche mit dem Thurm ſelbſt dem Bau eine faſt indiſche Ueberfülle der geſchweiften Formen giebt. Denn an Letzteren iſt alles in Kurven gehalten. An Stelle der Pilaſter geſchweifte Hermen; die Kuppel, die Profile, der Helm, jedes Detail in geſchwungenen Linien. Hier iſt alſo wirklich Borromini's Theorie neu erſtanden. Aber wenn bei jenem ein Ueberſchuß derber Kraft ſich durch dieselbe Bahn bricht, ſo tritt bei Meiſſonnier die höfiſche Verſchnörkelung des modernen Weſens, eine Ueberfeinheit, die in allem Geraden Derbheit und in dieſer Ungeſchliffenheit erkennt.

Das zweite architektoniſche Werk Meiſſonnier's iſt das Haus Bréthous (zwiſchen der Ponte S. Louis und Louis Philippe), welches wohl die höchſte Vollendung des franzöſiſchen Wohnhauſes hinſichtlich der Grundrißgeſtaltung darſtellt (Fig. 72—75). Dasſelbe ſteht auf einem nach vorn etwas zugeſpitzten Grundſtücke zwiſchen drei Straßen. Schon im Erdgeſchoß iſt die Durchführung eines Ganges durch die linke Ecke des Gebäudes ein auffallender Zug. Im Hauptgeſchoß liegen der Salon und das Geſellſchaftszimmer an der vorderen Front, Schlafzimmer und Kabinet zur Linken, Vorzimmer und Treppe zur Rechten, in der Mitte

das Speifezimmer und der fehr kleine Hof, an den fich die Nebentreppe reiht. Die Verbindung der Räume unter einander ift durch Abrundungen und Einbauchungen der Ecken mufterhaft vermittelt, fo daß die Unregelmäßigkeit des Grundftückes nirgends zur Geltung kommt. Ebenfo gefchickt ift die Schwierigkeit gelöft, die Bedienung aller Räume anftandslos zu vermitteln. Noch geiftvoller ift das obere Wohngefchoß mit

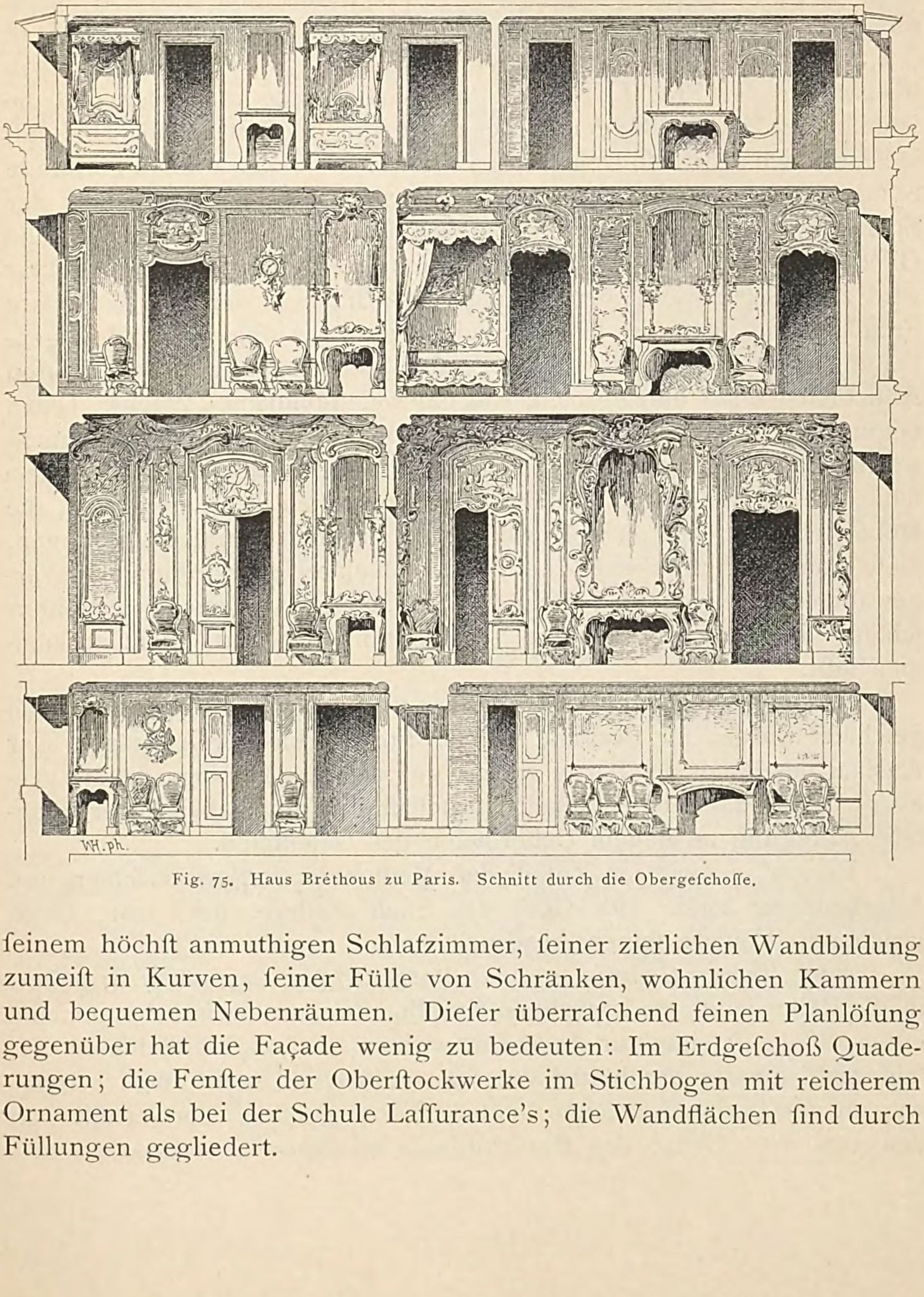


Fig. 75. Haus Bréthous zu Paris. Schnitt durch die Obergefchoffe.

feinem höchft anmuthigen Schlafzimmer, feiner zierlichen Wandbildung zumeift in Kurven, feiner Fülle von Schränken, wohnlichen Kammern und bequemen Nebenräumen. Diefer überrafchend feinen Planlöfung gegenüber hat die Façade wenig zu bedeuten: Im Erdgefchoß Quaderungen; die Fenfter der Oberftockwerke im Stichbogen mit reicherem Ornament als bei der Schule Laffurance's; die Wandflächen find durch Füllungen gegliedert.

Wie ſich Meiſſonnier aber eine reiche Innenarchitektur dachte, das hat er in ſeinen Stichen zu erkennen gegeben. Da iſt ein Plan zu einem Salon, für die Prinzeſſin Czartoryiska, welcher an Reichthum Oppenort weſentlich überbietend, in die Hauptgliederungen, die an den oberitalieniſchen Bauten übliche, ſtürmiſche Bewegung bringt. Selbſt mit den ſchwereren Gliedern, ſelbſt mit dem Gurtgeſims, vor dem die franzöſiſche Kunſt bisher die Achtung ſich gewahrt hatte, nimmt er die kühnſten Schwingungen vor. Noch wilder gezeichnet iſt der Saal des Grafen Bielinski (1734) (Fig. 76), eine Anlage von überwältigender Pracht, bei der aber jede Gerade vermieden und die launiſchſten Erzeugniſſe der Barockarchitektur überboten ſind. Die ſonſt in Frankreich als ein ſo weſentliches Erforderniß der Schönheit gerühmte Symmetrie wird mehr und mehr aufgegeben, die Willkürlichkeit der Schmuckweiſe erſcheint als eine grundſätzliche, nur die maleriſch plaſtiſche Gliederung der Maſſen behält künſtleriſche Bedeutung. Die Architektur wird zum Spielzeug in den Händen ihres Bildners, der eine beſondere Freude daran hat, in ſeinen Stichen ganze Aufbauten und Bogenſtellungen zu biegen, zu ſtrecken, abzubrechen, kurz ſeinen krauſen Abſichten gemäß umzuformen, wie ein weich-bildſames Wachs. Dabei beginnt der Naturalismus eine immer größere Rolle zu ſpielen, Blumen wachſen aus dem Ornament hervor, Blattranken ſchließen ſich um dasſelbe, die Deckenmalerei entlehnt die barockeſten Ideen aus Italien, die Möbel ſchließen ſich an vielgewundener Form den Wandverkleidungen, dieſe womöglich überbietend, an. Ueberall eine Uebertreibung, ein Vergewaltigen, eine geſuchte Verſchnörkelung, überall aber auch eine Meiſterſchaft, die den Zorn über die Verunſtaltung der Form nicht aufkommen läßt.

Aus den Stichen geht hervor, wie weit von Paris Meiſſonnier noch geſchätzt wurde: für Portugal wie für Polen erhielt er Aufträge. Der Ausbau des Palais des Baron Rezenval und des Herzogs de Mortemart (1724), zahlreicher Kapellen beſchäftigten ihn, gaben ſeiner Phantaſie Anregung zu neuem Ueberbieten des Geleiſteten.

Es war ja nicht ein Zufall, daß Meiſſonnier in Paris erſchien und Anerkennung fand. Der Geiſt der Stadt forderte ihn, jener Geiſt, welcher in Voltaire ſeinen Ausdruck fand.

Auch *Thomas Germain* (geb. zu Paris 1673, † daſelbſt 1748) gehört in die Reihe jener merkwürdigen Kunſthandwerker, welche beſtimmend ſelbſt auf die Architektur ihrer Zeit wirkten. Er war Goldſchmied, wie ſein nicht minder berühmter Vater *Pierre Germain* (geb. 1647, † 1684), war an der Pariſer Akademie, ſpäter in Rom gebildet, dort erfüllt worden von dem Geiſte des Barockſtiles, ſoll ſchon in Livorno eine

armeniſche Kirche errichtet haben und kam endlich nach Frankreich zurück, nachdem er bereits einen geachteten Namen erworben hatte. Hier erhielt er den Auftrag, die in Ruinen liegende Kirche St. Louis du Louvre (1740) wieder aufzubauen. Dieſelbe lag innerhalb des Stadtviertels zwiſchen Louvre und Tuillerien und ihre Erneuerung kann als Beweis dafür gelten, daß der Plan, die dort ſtehenden Bauten niederzulegen, ſeit dem Beginnen des Baues von Verſailles als gänzlich aufgegeben betrachtet wurde. Die Kirche war einſchiffig, hatte ziemlich flache, niſchenartige Seitenkapellen und einen im Halbkreis geſchloſſenen Chor. Die Innenarchitektur korinthiſcher Ordnung mit Tonnengewölbe vermag unſere Aufmerkſamkeit nicht zu feſſeln. Dagegen war die Façade wieder eine ſolche, welche, entſprechend dem flachrunden chorartigen Abſchluß des Langhauſes, in einer nach vorne gekrümmten Kurve ſich aufbaut und dazu noch die untere joniſche Ordnung ſo geſtaltet, daß die Flügelpilaſter wieder vorgezogen wurden, der Grundriß alſo eine Wellenlinie bildet. Die gleichzeitigen Architekten erkannten auch hierin die Abſicht, von den gewöhnlichen Formen abzuweichen, die Hinneigung zu dem verketzerten Stil Borromini's, eine zuweit gehende Freiheit gegen die Regeln der klaſſiſchen Architektur, kurz alle jene Fehler und Unſchönheiten, welche ſie den Italienern vorwarfen. Nur in ornamentaler Beziehung gaben ſie Germain unbedingtes Lob. Es iſt aber überaus bezeichnend, daß die Pariſer ſich durch einen Goldſchmied barocke Kirchenfaçaden bauen ließen, weil die heimiſchen Architekten, dem Geſchmacke der Menge entgegen, an der klaſſiſchen Regel, freilich mit ſchon erſchütterter Ueberzeugung, feſthielten.

Dieſe Ueberzeugung fand gerade damals einen neuen und verſchärften Ausdruck in dem Werke des *Louis Géraud de Cordemoy* (1651—1722)[1]). Derſelbe beklagte es, daß bei den Bau- und Kunſthandwerkern und ſogar bei den Malern und Bildhauern ein ſchlechter Gechmack herrſche und verwies dieſelben auf die Baukunſt. Daß die Kenntniß ihrer Regeln zugleich mit ihren in bauwiſſenſchaftlichen Werken dargelegten Grundſätzen über die Kreiſe der akademiſch gebildeten Architekten nicht hinausgedrungen ſei, ſchiebt er dem Umfang und der Unklarheit der Lehrbücher zu. Schon iſt er durch den Gang der Kunſtentwicklung zur Bevorzugung der freieren Anſchauungen Perrault's vor jenen Blondel's durchgedrungen. So giebt er denn in ſeinem Büchlein zunächſt eine kurze und treffliche Darſtellung der Lehre von den Ordnungen, wie ſie

---

[1]) Nouveau traité de l'architecture, utile aux entrepreneurs, aux ouvriers et à ceux qui font bâtir. Paris 1706. — Siehe hierüber die treffliche Arbeit Dr. Paul Schumann's: Barock und Rococo. Leipzig 1885.

ſich aus derjenigen der italieniſchen Hochrenaiſſancemeiſter herausgebildet hatte. Hierin bringt er wenig Neues. Wichtiger iſt, daß er die von der gleichzeitigen Kunſtphiloſophie als Grundbedingung der Schönheit anerkannten Forderungen der Wahrheit und der Uebereinſtimmung mit der Natur auch für die Baukunſt als berechtigt anerkannte und, auf dieſem Boden der Anſchauung ſtehend, nun auch die Antike kritiſch zu behandeln begann. Man muß ſich auf Blondel's Stellung zurückverſetzen, um die Kühnheit dieſes Unternehmens zu verſtehen. Blondel war der Boileau der Architektur geweſen; wie dieſer eine literariſche, hatte er eine architektoniſche Religion gründen wollen. Das Streben nach dem Formenrichtigen und nach einer durch die Vernunft zu regelnden, grundſätzlich feſtſtehenden Richtung des kunſtwiſſenſchaftlichen Denkens, dies waren auch für die Architektur die Erbſchaft des großen Zeitalters, jener klaſſiſche Geiſt, der Frankreich bisher nie völlig verlaſſen hat und ihm die Grundlage für ſein ſicheres Schönheitsempfinden ſelbſt in Zeitaltern der Ausſchreitung zum Wilden oder zum Allzuzahmen ſchuf.

Zunächſt galt in der Kunſt die Forderung der Wahrheit und Natürlichkeit. Das waren Gedanken, welche ſich nicht ohne Weiteres auf die Architektur übertragen ließen. Für die Malerei fand *de Piles*[1]) die Wahrheit noch in der vollendeten Nachbildung des Gegenſtandes und der Maler *Coypel* will die Natur als treuen Führer einer auf feſten Grundſätzen begründeten Kunſt angeſehen wiſſen. Aber doch räth er ſeinen Schülern, die Natur mit der feinen Zeichnung der Antike zu verbinden. So ſuchte auch Cordemoy die Natur an der Hand der Antike. Er fand ſie in der Erzählung Vitruv's, daß der Tempelbau der Griechen eine Umſchreibung der aus rohen Balken gezimmerten Hütte darſtelle. Auf Grund dieſer Anſchauung prüfte er die Formen im Ganzen und im Einzelnen und kam er zu der Meinung, daß die Piedeſtale unter den Säulen, die Anſchwellung und namentlich die Windung von Säulen unrichtig, weil nicht an den Stützen der Hütte nachweisbar ſeien. Er ſprach gegen Halbpilaſter, gegen die Verkröpfungen und für den abſchließenden Werth der Geſimſe und Giebel, als Glieder, über welchen nur die Dachdeckung noch zu liegen habe. Nicht nur die Formen der Hütte ſchienen ihm vorbildlich, ſondern namentlich auch ihre Einfachheit. Daher wendete er ſich gegen den Reichthum in der Architektur und kam nun von Blondel's Satz, daß die Schönheit nicht den Reichthum bedinge, zu der Anſchauung, daß dieſelbe vielmehr in der Einfachheit bestehe.

Wir finden alſo hier den Aeſthetiker bereits in vollem Gegenſatz zu den ausführenden Künſtlern, den erwägenden Gedanken als weiter

---

[1]) Cours de peinture par principes. Amſterdam u. Leipzig 1766.

entwickelt, wie es die architektoniſche Form war, die Einbildungskraft mithin im Streit mit der Vernunft. Es beginnt mehr und mehr die Erwägung dem ſchaffenden Geiſte Feſſeln anzulegen, bis endlich dieſer, völlig erlahmend, ein Opfer äſthetiſcher Folgerichtigkeit wird.

Freilich fand Cordemoy bei den Künſtlern noch wenig Beachtung. Wir werden das Buch ſeines geiſtigen Nachfolgers *Laugier* ſpäter eingehender zu betrachten haben, der die leitenden Gedanken weiter ausſpann und ſomit erſt entſcheidenden Einfluß auf die Entwicklung der Baukunſt gewann.

Und wie neben Oppenort Watteau, ſo ſteht neben Meiſſonnier *François Boucher* (geb. zu Paris 1703, † daſelbſt 1770). Man unterſcheide Boucher's Jugendzeit von ſeiner ſpäteren Periode, jene Zeit, in welcher er weniger als Maler, ſondern mehr als geſchickter und leicht ſchaffender Ornamentiſt wirkte, und nachdem er in Italien nach Albano und Cortona ſtudirt hatte, nun in den Pariſer Zeichenſtuben nach Watteau ſeine leicht flüſſige Begabung ausbildete. Nach vielen Richtungen ähnelt er dem älteren Meiſter. Die Anmuth hatte er mit dieſem gemein, wie auch die Liebe für die grünende, blühende Natur. Aber auch er ſah ſie im Menſchen gern durch die Brille des Theaters. Die Verkleidung ſpielt eine große Rolle bei ihm, wenngleich ſeine Geſtalten der Mehrzahl nach unbekleidet ſind. Es fehlt den Figuren die einfache Wahrheit; ſie ſtellen ſtets etwas anderes dar, als ſie ſind. So ein keckes Pariſer Perſönchen kugelt ſich ſo ungezwungen mit Amoretten herum, daß man ſie wirklich beinahe für unſchuldig, oder für eine Venus, eine Nymphe zu nehmen geneigt iſt!

Boucher's höchſtes Ziel iſt die Anmuth. Er ſucht ſie nach ſeiner Art in der Einfachheit. Seine Geſtalten haben nicht die großen Bewegungen und die ſchwellenden Gewänder der vorhergehenden Zeit. Sie ſtehen nicht in mächtigen Architekturen und vor ſchwerem, faltig gerafftem Vorhangſtoff; ſie wirken nicht durch das Beiwerk; ſie haben nicht eine bedeutungsvolle Aufgabe, ſie ſtellen dem Beſchauer kein Räthſel. Das Eigenartige an ihnen iſt zumeiſt, daß ſie gar keinen eigentlichen Zweck haben, ſondern ganz um ihrer ſelbſt willen in einem nicht ſorgenfreien, aber doch ſorgloſen Daſein ſich heiter ergehen. Darum ſind auch Kinder und kindliche Mädchen ihm die liebſten Gegenſtände der Darſtellung. Stellte Watteau die vornehme Welt in ihren Gärten und bei ihren galanten Feſten dar, ſo ſucht Boucher die Heimath ſeiner Geſtalten auf den Wolken oder in der dörflichen Einſamkeit, unter jenen, über deren leicht beſiegbare Harmloſigkeit der vornehme Städter und Hofmann lächelt. Aber all dieſen Geſtalten iſt ein bezeichnender Zug eigen, die Lüſternheit. Boucher iſt ſelten liederlich

im gemeinen Sinne, er bewahrt ſtets die äußere Form, ja er iſt ſogar in vielen Dingen von leicht erkennbarer Vorſicht. Er hat ſeine Grenzen, bis an welche heranzugehen ihm geſtattet erſcheint; und dieſe ſind immer dort gezogen, wo die Lüſternheit in platte Sinnlichkeit übergehen würde. Bis an dieſe Grenzen aber heranzugehen iſt einer der feine Kunſt beherrſchenden Züge. Er iſt nicht gemein, ſondern zweideutig. Je verſteckter aber die Zweideutigkeit iſt, deſto ſicherer iſt ihre Wirkung in einer überfeinerten Geſellſchaft. Er ergötzt die Frauen ſeiner Zeit, ohne ſie zum Erröthen zu zwingen, indem er ſie über die prickelndſten Dinge unterhält, aber ihnen die Möglichkeit läßt, beim Anhören harmlos ſich zu gebärden.

Boucher wurde Direktor der Akademie und der Gobelins, trat mithin in die Stellung, welche Lebrun geſchaffen hatte. Hierdurch kennzeichnet ſich der Wandel der künſtleriſchen Anſchauungen auf das Beſte.

Ehe unſere Darſtellung weiterſchreitet, bedarf es eines kurzen Rückblickes auf den Entwicklungsgang der Architektur.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts war durch Palladio und Vignola der Renaiſſance dadurch ein Abſchluß gegeben, daß man dem urſprünglichen Ziel derſelben, der Formenſprache der Antike, eine geſchloſſene Geſtaltung gab, und war ſomit erreicht worden, daß die formalen Beſtrebungen minder hervortraten und eine freiere Verwendung der Glieder ermöglicht wurde. Die Strenge der religiöſen Auffaſſung, die Kraft der kirchlichen Reform verhinderte es, daß Italien ſchnell zu einer barocken, alſo von der Grundlage der Antike zu völlig freier Ausdrucksform gelangenden Kunstentfaltung kam. Vielmehr richteten ſich die Abſichten der Künſtler auf die Löſung der Frage, wie mittelſt der von der Renaiſſance überkommenen Formen, ohne weſentliche Aenderung der Sprache der Ton der Architektur zu verſtärken, ihren Gebilden eine erhöhte Bedeutung und Größe zu geben ſei. Dieſe Richtung fand in Bernini ihre höchſte Vollendung.

In Frankreich, wo die antiken Ruinen minder nahe und der Einfluß der hier volksthümlichen Gothik ein länger dauernder war, kam man erſt viel ſpäter zu der Ueberwindung aller nicht antiken Elemente, zur Hochrenaiſſance Palladio's und Vignola's. Man kam hier im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zu ähnlichen Zielen, wie in Italien im dritten Viertel der 16. Jahrhunderts.

Von den umliegenden Kunſtgebieten war einſtweilen nur Belgien und Holland von Bedeutung. Letzteres war Frankreich in der Schaf-

fung eines klaſſiciſtiſchen Stiles vorausgeeilt, erlangte aber als proteſtantiſcher und freier Staat keinen Einfluß auf das katholiſche und deſpotiſch verwaltete Frankreich, während Belgien in um ſo lebhaftere Beziehungen zu Paris trat, je mehr es in politiſcher Hinſicht vom Nachbarreiche abhängig wurde. Dort hatte das bewegliche Weſen des Volkes die Formenſtrenge und klaſſiſche Regel nicht aufkommen laſſen. Belgiſche und italieniſche Einflüſſe aber begannen durch Lebrun den Kampf mit der ſtrengen Blondel'ſchen Schule. Der Zwieſpalt zwiſchen dem Geiſt des Palladio und des Michelangelo führte nochmals ein Ringen herbei, welches zunächſt in der höheren Baukunſt zum völligen Siege des Erſteren führte, ohne daß jedoch die Kraft des Gegners gebrochen wurde. Denn in der Folge eroberte ſich dieſer im Kleinen Stellung nach Stellung, und wie der Katholicismus langſam ſich an die Arbeit machte, zurückzunehmen, was er einſt in offener Geiſtesſchlacht an Gebiet verloren, ſo brachte das Barock nun das ganz katholiſch gewordene Frankreich durch eine vom Kunſtgewerbe ſich mehr und mehr auf alle Schaffensgebiete erſtreckende Geſchmacksänderung auf ihm verwandte, aber verfeinerte, kraftloſer und zierlicher gewordene Formen, auf das Rococo.

Aber die wiedergefundene und hochgehaltene Lehre des Palladio ließ ſich nicht auf ſolche Weiſe beſeitigen. Die folgende Zeit zeigt uns die Gegenanſtrengungen, welche von dem öffentlich anerkannten Mittelpunkte des guten Geſchmackes, von der Architektur-Akademie ausgingen. Dieſe war abhängig vom Hof, der ihre Mitglieder ernannte. Sie mußte alſo in vielen Dingen nachgeben und ſich den Launen der den Herrſcher beherrſchenden Mode anbequemen. Aber ſichtlich führte das Streben der beſſeren Geiſter immer mehr nach der klaſſiſchen Richtung hinüber, bis in der Pompadour auch der Hof für dieſe gewonnen war.

Auch in der Dichtung war der klaſſiſche Stil raſch verfallen. Auf die großen, ſchwungvollen Dramatiker folgte ein bewegliches Geſchlecht, das im zeitgenöſſiſchen Luſtſpiel die leichtfertigen Sitten des Hofes wiederzugeben beſtrebt war. Der Bruder des Erbauers der Louvrefaçade, Charles Perrault, warf die nun jahrelang umkämpfte Frage auf, ob die Antike oder die Modernen vorzuziehen ſeien. Man begann an den Geſetzen zu rütteln, welche Boileau aufgeſtellt hatte. Es entſtand eine dem Glauben an die Alten gegenüber ketzeriſche, dafür aber nationale Richtung, die freilich weniger in den ritterlich-frommen Regungen der Vorzeit als in keckem Junkerthum und leichtfertiger Selbſtgenügſamkeit ihren Ausdruck ſuchte.

In jener Zeit hub der Einfluß Englands an, die Geiſter der Beſten

auf andere Dinge zu lenken. Milton, Algernon Sidney und Locke begannen in Frankreich gewürdigt zu werden. Das klägliche Ende der vom Roy-soleil beliebten Staatswirthſchaft ließ das Wort Freiheit wieder in neuem Glanze erſcheinen. Frieden und Achtung der Völker unter einander, Mildthätigkeit und Rechtthun im bürgerlichen Leben, die von der Herrſchſucht der Fürſten und Kirchen beleidigte öffentliche Moral begannen durch die Literatur, durch die wachſende Macht des vom Sittenverfall weniger betroffenen Bürgerthums ſich die Leitung im Geiſtesleben der Nation zu erringen.

Der Deismus Englands kam wie eine Erlöſung für das unter einer ſtumpfen und ſtarren Bigotterie ſeufzende Frankreich, jene vermittelnde Philoſophie, welche Offenbarung und Kirche bekämpft, aber feſt an der Perſönlichkeit Gottes und an der perſönlichen Unſterblichkeit hing. Der Apoſtel dieſer auf franzöſiſchem Boden völlig umgeſtalteten, freier entwickelten Lehre war Voltaire.

Voltaire zu ſchildern, überlaſſe ich Ranke das Wort. Der Meiſter der Geſchichte hat zu ſchlagend in dem leitenden Schriftſteller auch das Kunſtthum jener Zeit gezeichnet, als daß ich mir verſagen könnte, ſeine Darſtellung wiederzugeben. Man braucht nur einige Worte umzuſtellen, um eine Schilderung der Kunſt jener Zeit zu haben. „Corneille," ſagt Ranke, „iſt ſtaatbildenden Ideen zugewandt, ſchwungvoll, kriegeriſch rhetoriſch; Racine vor allen Dingen religiös und der Kirche ergeben; Voltaire widmet ſich in ſeinen beſten dramatiſchen Produktionen der abſtrakten Ideen von Knechtſchaft und Freiheit, wie ſie in England gefaßt worden waren, oder er bekämpft den Fanatismus, dem er faſt einen noch größeren Einfluß auf die franzöſiſche Geſchichte zuſchreibt, als er wirklich gehabt hat. . . . Dadurch wendet er ſich von dem Ueberlieferten, Nationalhiſtoriſchen gewaltſam ab. Die klaſſiſchen Formen athmen den Geiſt der Oppoſition: überdies aber iſt er unendlich beweglicher als ſeine Vorgänger, mannigfaltiger, regſamer. Mit Vergnügen wirft ſeine Muſe das tragiſche Gewand von ſich ab und erſcheint in frivoler Geberde auf dem Markt, wo ein vornehmer und niedriger Pöbel an dem Gemeinen ſeine Freude hat. Oder ſie dringt in die Bibliotheken ein; mit raſchem, leichtem und leicht zu befriedigendem Talent weiß ſie ſich über das Vergangene zu unterrichten und tritt dann kecken Muthes den Gelehrten entgegen, welche erſtaunt und geneigt ſind, ihr zu folgen: zuweilen ernſt und ſorgfältiger Ausführung, meiſtens ſcherzhaft und leichtfertig, immer wohlredend und den Sinn der Menſchen treffend, ſammelt ſie ein ungeheures Publikum in aller Welt um ſich, das ihr mit unermüdeter Aufmerkſamkeit Gehör ſchenkt."

Die franzöſiſche Architektur jener Zeit beſaß zwar keinen Voltaire,

doch lebte ſein Geiſt in ihr. Es war ihr, wie dem Meiſter des Witzes, bei aller Schärfe des Ausdrucks der ſie bewegenden Gedanken die nicht eben mannhafte Anbequemung an das Vorhandene eigen. Sie war klaſſiſch, ohne deshalb unmodiſch werden zu wollen. Sie war ſich des für richtig gehaltenen Weges zur Antike wohl bewußt, ohne mit Starrheit demſelben zuzueilen. Ihre Aufgabe ſchien vielmehr die Gegenſätze an einander zu rücken, um ſie erſt recht auffällig zu zeigen. Sie müht ſich, das nun in den Vordergrund tretende Lobwort der „vornehmen Einfachheit“ zu verdienen und huldigt doch dem reizendſten Prunk des Rococo, ſie ſtellt die Geſetze der Klaſſik wieder in vollſter Strenge auf, um ſie zu Gunſten der Neigungen ihrer Bauherren in den Inneneinrichtungen beiſeite zu ſetzen. Schon Hardouin-Manſart zeigt ein ſolches Doppelgeſicht. Mehr noch ſeine Schüler und Nachfolger.

Vor allem aber wich man nicht von der Forderung ſtreng antiker Sprache und Regel ab. Dieſe war der Ehrenſchild, welchen man den Bauten außen anhängte, um dahinter um ſo ungeſtörter modern ſein zu können. Die Kunſt Rom's wieder zu ſchaffen, war der Inhalt des Bauprogrammes jener Zeit, man würde ſchwerlich abſichtlich von den Formen der alten Kaiſergröße abgewichen ſein. Man verſuchte nur ſchüchtern Neues in ihrem Geiſte zu erfinden. Aber man war nicht eben troſtlos darüber, daß die antiken Vorbilder für Manches fehlten, daß man hierin franzöſiſch, zeitgemäß ſein konnte.

Es mußte die allgemeine Lage der Pariſer Kunſt geſchildert werden, damit man die drei leitenden Architekten jener Zeit verſtehe. Der „kecke Muth“, der in Voltaire den Gelehrten entgegengetreten war, er trat in Oppenort und Meiſſonnier vor die Mitglieder der Bauakademie und die vom Hofe bevorzugten Architekten. Auch ſie waren „erſtaunt und geneigt ihnen zu folgen“.

Dieſe bevorzugten Architekten waren: *Robert de Cotte* (geb. zu Paris 1656, † zu Paſſy 1735), ſeit 1699 Direktor der Akademie, ſeit 1708 Nachfolger Hardouin-Manſart's als erſter Baumeiſter des Königs und Ober-Aufſeher der Königlichen Gebäude, Gärten, Künſte und Manufakturen, *Germain Boffrand* (geb. zu Nantes 1667, † 1754), Kgl. Baumeiſter, erſter Ingenieur und Ober-Aufſeher der Straßen und *Charles Etienne Briseux* (geb. zu Beaume-les-Dames 1680, † 1754).

Cotte's geſchah bereits Erwähnung. Er gilt für jenen Meiſter, der die Einfügung von Spiegeln in die Dekoration der Innenräume, namentlich an den Kaminen, erfand. Wir ſahen ihn vorzugsweiſe in Verſailles thätig als die geſchickte Hand, welche *Hardouin-Mansart*

bei der Einrichtung der Gemächer Ludwigs XIV. und der Maintenon unterſtützte und dieſelben in den letzten Jahren, wie es ſcheint, ſelbſtſtändig leitete. Einen weſentlichen Antheil nahm er am Bau des großen Trianon. Zu beiden Seiten eines ausgedehnten Schloßhofes befinden ſich die einſtöckigen Gebäudetrakte, während gegen den Garten zu eine offene Halle mit je 9 Paar gekuppelten joniſchen Säulen ihn abſchloß. Die langen Gartenfronten ſind durch entſprechende Pilaſter gegliedert. Das Gartenparterre iſt zur Rechten von einer ausgedehnten Galerie eingefaßt, an das ſich ein weiterer Flügel, Trianon sous bois genannt, anſchließt.

Unter den Pariſer Palais, welche nach Cotte's Plan erbaut wurden, iſt das älteſte das Hôtel de Richelieu (1704, ſpäter d'Etrées, rue de Grenelle, jetzt ruſſiſche Geſandtſchaft), Grundriß wie Façaden ſind gleich einfach und vornehm im Sinne Blondel's gehalten. Das Hauptgebäude wird durch eine Längswand in zwei gleich tiefe Theile getrennt. Nach dem Hof zu befindet ſich in der Mitte ein Vorhaus, daran links ſich anſchließend ein Zweites, welches zu der im Riſalit liegenden ſtattlichen Treppe führt, rechts dagegen der Speiſeſaal, die Garderobe und im Riſalit eine Nebentreppe. Nach dem Garten zu, dem erſten Vorhaus entſprechend, iſt das Vorzimmer, links Schlafgemach, Kabinet und Nebenräume, rechts das Empfangs- und das Schlafzimmer angebracht. Das Mittelriſalit iſt gegen den Hof zu durch drei ruſticirte Arkaden im Erdgeſchoß, darüber eine joniſche Pilaſterſtellung und einen Giebel, gegen den Garten durch eine einfachere Architektur vor den ganz ſchlichten Flügeln hervorgehoben.

Das Hôtel de Duret (1710, ſpäter du Ludes, rue St. Dominique) ſpricht dieſe ſchlichte Haltung noch deutlicher aus. Nach der Straße liegen zwei Höfe, nach dem Garten zu die Flucht von ſieben Räumen mit zweiſtöckiger, ſechszehnfenſtriger, faſt kaſernenartig glatter Front. Gleich einfach im Aufriß iſt das auf ſchmalem Grundſtücke erbaute, doch bereits 1749 durch *Pierre Noel Rousset* verbreiterte Hôtel de Gendre d'Armini (1713, rue neuve des Capucines) mit langgeſtrecktem Vorhof und tiefem Wohnhaus von nur ſieben Fenſter Gartenfront.

Anſcheinend erſt nach dem erfolgreichen Auftreten des Laſſurance weicht Cotte in ſeinen Façaden, der herrſchenden Mode nachgebend, mehr von der alten Schule zu reicherer Geſtaltung ab. So ſchuf er das Hôtel de Conty (1716—1719, ſpäter du Maine, rue de Lille, neben der ſpaniſchen Geſandtſchaft, jetzt umgebaut), deſſen breite Façaden, namentlich die gegen den Garten gerichtete, bereits in den Schlußſteinen der Stichbogenfenſter, ſowie der Rundbogenfenſter des Mittelriſalites, in den Konſolen des Balkons vor letzterem und den

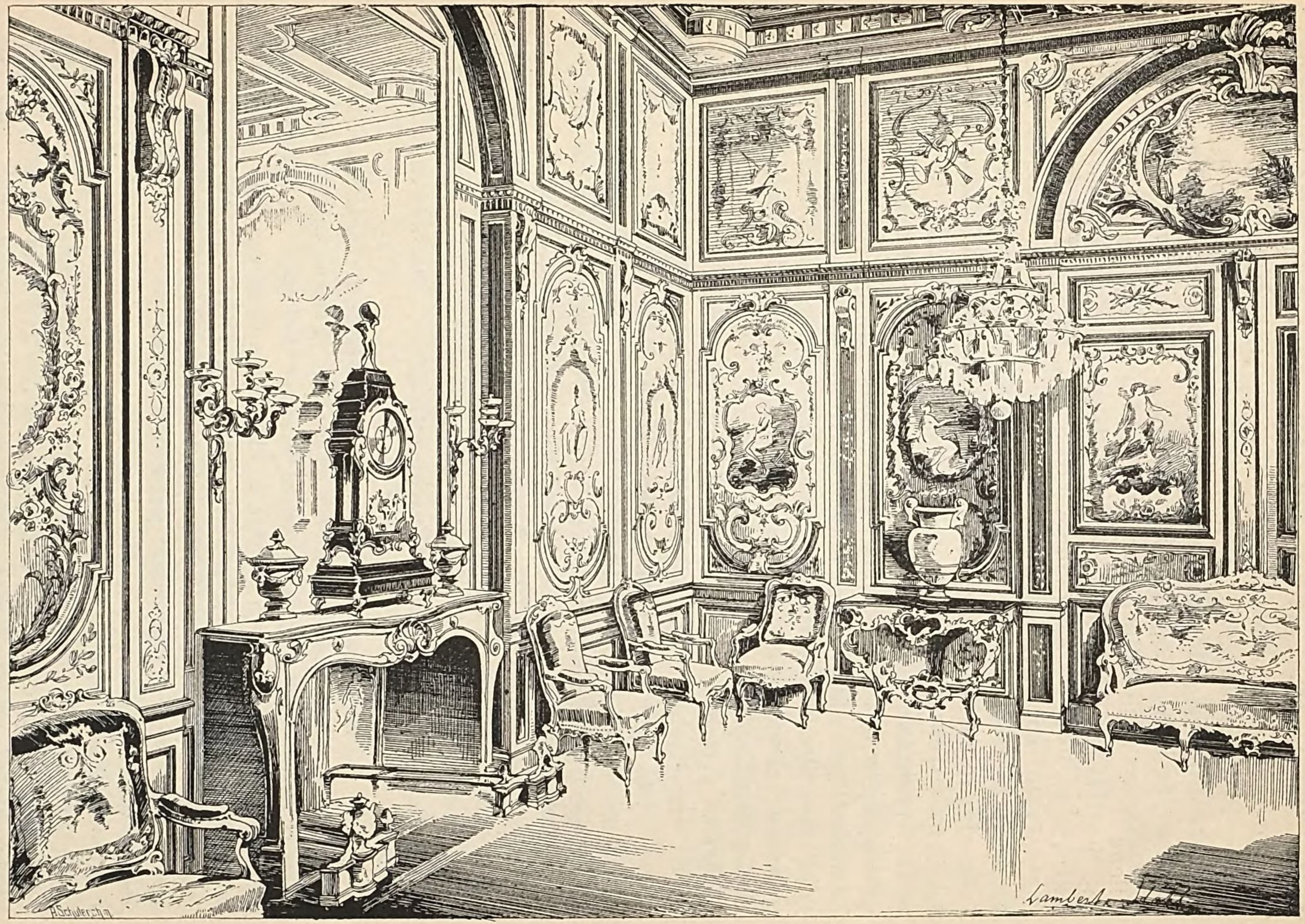


Fig. 76. Schloss Fontainebleau, Salle du Conseil.

beiden ſeitlichen Vorlagen die willkürliche Bildung, die Linienverſchlingung der neuen Kunſtart zeigen. Ebenſo iſt der Mangel einer Ordnung in der Hoffront auffällig. Dieſe öffnet durch ſieben neben einander gelegene Rundbogenthüren den Zugang zu dem breiten Vorhaus. Eine ſtattliche Freitreppe legt ſich vor dieſelben, während vom Garten nach der hinteren Zimmerflucht nur zwei Stufen führen.

Im Hôtel de Vrillière, jetzt Bank von Frankreich, ſchmückte Cotte eine noch heute trefflich erhaltene, 1868 erneuerte Galerie (1713—1719) mit aller Pracht jener Zeit aus und ſchuf ſomit ein beachtenswerthes Beiſpiel ſeiner Leiſtungsfähigkeit, welches bei der Betrachtung der Inneneinrichtung von Verſailles als Wegweiſer dienen kann. Das große Tonnengewölbe des lang geſtreckten Raumes iſt durch gemalte Architektur und vergoldete Rahmen in Felder getheilt. Die Hauptgliederungen bilden jedoch kaſſettirte Marmorgurte, an deren Fuß je kameenartige Gemälde und weiße Statuen angebracht ſind. Die Wände ſelbſt ſind durchweg in Holzvertäfelung ausgeführt, in Weiß und Gold gehalten; ebenſo das feine Konſolenkranzgeſims, die vergoldeten korinthiſchen Kapitäle an den Pilaſtern, deren weiße Füllungen mit Goldornament verſehen ſind. In die Wandflächen ſind Bilder eingelaſſen, deren etwas ſchwer vergoldete Rahmen in namentlich nach oben und unten reich geſchwungenen, aber ganz ſymmetriſch angeordneten Linien gehalten ſind. In den abgerundeten Ecken der Galerie befinden auf vielfach gegliedertem Sockel ſich Niſchen mit Statuen, Mohren in Gold und herrlich zum Ton des Ganzen ſtehendem Braun. Von beſonderem Reichthum ſind die Thüren reſp. der Kamin an den Schmalſeiten, über welchen vergoldete Statuengruppen angebracht ſind. Die jetzt erneuerten Bilder ſind leider unfrei im Ton und beeinträchtigen die Feinheit des in ſchwerſter Pracht prunkenden, überaus eigenartigen Raumes.

Wir haben ſchon der bedeutenden Thätigkeit Cotte's an der inneren Ausſtattung des Schloſſes Verſailles Erwähnung gethan. Die unter Ludwig XIV. eingerichteten Zimmer befinden ſich links vom Marmorhofe im Anſchluß an das Schlafzimmer Ludwigs XIV. Sie ſind verhältnißmäßig klein, dicht an einander gereiht und wohnlicher als jene unter dem großen König eingerichtet. Das bedeutendſte darunter iſt der neben dem eben genannten Mittelraum des Schloſſes genannte „Salle du Conseil“ (Fig. 76). In dieſem iſt an Stelle der architektoniſchen Wandglieder ſchon völlig ein Rahmenſyſtem getreten. Die Achſen nehmen im Halbkreis geſchloſſene mächtige Spiegel ein; die geradlinig abgetheilten Prachtthore mit ihren Supraporten laſſen breite Pfeiler übrig, welche wieder durch geſchweiftes Rahmenwerk und in

dieſem durch Reliefembleme, beide in reichſter Schnitzerei, geſchmückt wurden. Die Blumengewinde und Bandgehänge, alles Ornament erhält eine mehr naturaliſtiſche Behandlung. Die Farben ſind Gold und Weiß. Die Decke iſt glatt und war wohl für Malerei beſtimmt. Das anſtoßende Schlafzimmer Ludwig XVI. ähnelt dem eben geſchilderten in der Ausſtattung, die es an Feinheit der Durchbildung faſt noch übertrifft. Der den beiden Fenſtern gegenüber gelegene, durch breite Pfeiler abgetrennte Alkoven iſt von mächtiger Breite. Hier wurden auch an der Decke, wenigſtens in den Ecken leichte Stukkirungen angebracht. Der anſtoßende „Salon des Pendules“, ausgezeichnet durch eine in das Parquet eingelegte, den Meridian darſtellende Linie, hält gleichfalls die Strenge der Grundmotive der Wandvertheilung völlig auf und gefällt ſich vorzugsweiſe in der feinen Ornamentation der Profile an den Vertäfelungen. In dem „ancien cabinet des Agates“ erſcheint die Dekoration weiß auf leichtem Graublau, Gold dagegen nur an den Thüren und Supraporten-Umrahmungen. In dem entzückend reichen, 1736 eingerichteten „Cabinet de Louis XVI.“ ſind namentlich die Embleme und Blumengewinde, ſowie die aus Eckkartuſchen, Kinderfiguren und Netzwerk gebildete Stukkdecke als Werke von hervorragendem, künſtleriſchem Reiz beachtenswerth. Obgleich dasſelbe nach Cotte's Tod entſtand, offenbart es noch ganz ſeinen Geiſt, im Gegenſatz etwa zu den damals ſchon blühenden Schmuckarten Oppenort's und Meiſſonnier's. Die Eintheilung der Wände in geometriſche, nur am oberen und unteren Ende durch in reichen Kurven gezeichnete Profilleiſten und aus dieſen hervorwachſendes Ornament gegliederte Felder, die ſtreng eingehaltene Symmetrie bleibt an dieſem Werke wie an den älteren ſtets gewahrt. Hierin folgte Cotte Hardouin-Manſart und der an der Akademie hochgehaltenen Ueberlieferung. Aber er ſuchte im Ornament größere Anmuth, er wendet ſich den leichten Gebilden der Pflanzenwelt zu und vermied das Figürliche thunlichſt. Sein Beſtreben geht noch weniger auf wuchtige Pracht, als auf das, was wir aus Mangel eines eigenen deutſchen Wortes, die Eleganz nennen.

In denſelben Grundzügen ſind einige der prächtigſten Räume anderer Königsſchlöſſer eingerichtet. In Fontainebleau wurde der „Salle du Conseil“ (Fig. 76) ein gegen den Orangeriegarten halbkreisförmig ſich vorbauender Raum von *Boucher* und *Vanloo* in entzückender Weiſe ausgeſchmückt. An Feinheit des Geſamttones, lebendiger Fülle in der maleriſchen Durchbildung, Anmut des Ornamentes iſt dies unzweifelhaft einer der erſten Räume der Welt. Auf Leinwand gemalte Bilder von köſtlichſter Erfindung und reichſter Durchführung ſind in präch-

tige Rahmen eingelaſſen. Ihr Grundton iſt entweder rothgrau oder lichtblau. In den Zimmern Ludwig XV. am Fontainen-Hof zeigt ſich eine ſchlichtere Behandlung der Schnitzereien. Nur an den Hohlkehlen, den Supraporten und den Gobelins erhielt ſich faſt überall die alte Pracht der Dekoration.

Umfangreicher waren die Einrichtungsarbeiten in Groß-Trianon, ſeitdem 1705 Erweiterungen des Schloſſes vorgenommen worden waren. Die Formen im erſten Saal, der früheren Kapelle, erweiſen ſich noch als etwas geradliniger wie in Verſailles. In dem Kabinet wie im Hauptſaale bemerkt man an der ſtrengeren architektoniſchen Theilung noch die Zeit Ludwigs XIV. Cotte's Kunſtart angemeſſener iſt der „salon rond“, welcher, von Säulen umgeben, durch ſeine Niſchen, die Anlage der anſtoßenden Treppen, die reizvolle Durchbildung der Vertäfelungen auffällt und mit anderen Räumen die ſchönen und zierlichen Geſimſe, die glatten, nur in den beſcheidenen Hohlkehlen ſtukkirte Decken gemein hat. — Noch einige weitere Bauten in Paris und Umgebung ſeien genannt, in welchen ſich Cotte meiſt als völlig abhängig von ſeinem Lehrmeiſter erwies.

Die von ihm entworfene Façade der Kirche St. Roch wurde durch ſeinen Sohn *Jules Robert de Cotte* 1736 vollendet. Sie bietet im Aufriß bei ſeinen Verhältniſſen und oft willkürlichem, jetzt leider entferntem Schmuck nichts hervorragend Neues. Die derbere Kraft der franzöſiſchen Hochrenaiſſance, toskaniſche ruſticirte Säulenpaare nach der Ordnung Delorme's, einen kräftig verkröpften Giebel, darüber ſitzende Statuen, darunter das Lilienwappen, inmitten eine Niſche mit tropfſteinartig gebildeten Wänden, findet ſich noch einmal im Mittelbau von Cotte's Chateau d'eau (nach 1719, gegenüber dem Palais royal, ſpäter abgetragen). Die zweigeſchoſſigen Seitenfaçaden ſind minder bedeutend, drücken jedoch den Zweck des Baues: ein im Obergeſchoß anzulegendes Reſervoir für die Waſſerkünſte des Palais royal zu tragen und zu umhüllen, kräftig aus.

Dieſem letzteren ſelbſt benachbart iſt die Bibliothèque royale (1724—1735, rue de Richelieu), ein langgeſtreckter, zierlich durchgeführter Bau.

Der Bau der Abtei zu St. Denis, der im Anſchluß an den gothiſchen Dom durch Cotte ausgeführt wurde, iſt wohl ſeiner ganzen ausgedehnten Anlage nach nur eine Erneuerung des mittelalterlichen Kloſters. Die Façaden ſind unerfreulich, namentlich dadurch, daß ſie das Innere mehr verſchleiern als darſtellen. Denn durch lange Fronten ſchneiden die Balkenlagen der oberen Zellen in die durchaus unberechtigt groß gebildeten Fenſter.

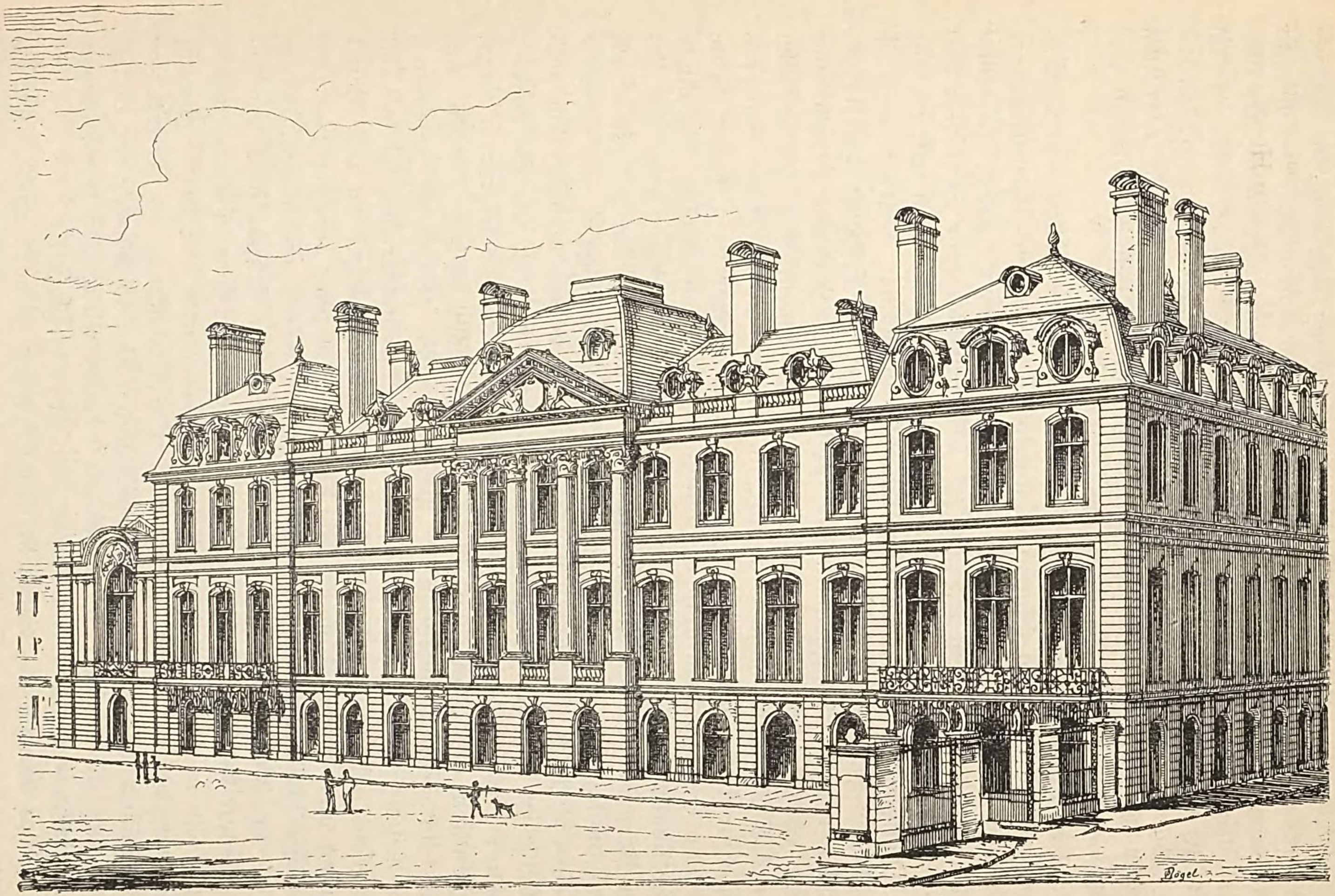


Fig. 77. Bischöfliche Residenz zu Strassburg. Ansicht gegen die Ill.

Das glänzendſte Wirkungsgebiet in der der Begabung des Meiſters am beſten entſprechenden Kunſtgattung, im Schloßbau, bot ſich für ihn jedoch außerhalb von Paris. Von ihm ſtammt zunächſt der Entwurf des Place Louis le Grand (1713—1728, jetzt Bellecour) zu Lyon, einer mächtigen, faſt rechtwinkligen Anlage von 310 zu 200 Meter. Die großen Fronten an der Oſt- und Weſtſeite desſelben wurden in der Belagerung von 1793 zerſtört und unter dem Konſulat in veränderter Geſtalt wieder aufgeführt.

Der Fürſtbiſchof Kardinal Armand Gaſton de Rohan von Straßburg führte Cotte in ſeine nun franzöſiſch gewordene Hauptſtadt ein, indem er durch ihn die biſchöfliche Reſidenz, ſpäter Univerſität (1728—1741), errichten ließ (Fig. 77). Als Ausführender an dieſem Bau wird zwar der franzöſiſche Architekt *Massol,* welcher jedoch erſt ſeit 1731 in Thätigkeit getreten zu ſein ſcheint, angeführt. Vorher wird als ſtädtiſcher Baumeiſter der Deutſche *Mollinger,* der Erbauer des Bürgerſpitales (1718—1724), genannt. Die Reſidenz iſt ein Bau ächt franzöſiſcher Art. An der Ecke der Front gegen den Domplatz (Fig. 78) befinden ſich zwei Pavillons ohne Ordnung, in Formen, die an Marot erinnern. Zwiſchen dieſen liegt ein eingeſchoſſiger, konkaver Bau, deſſen Achſe das von gekuppelten und ruſticirten toskaniſchen Säulen umrahmte Thor bildet; hinter dieſem der Hof, deſſen Herrenflügel ganz den Pariſer Formen ſich anſchließt. Jedoch befinden ſich diesmal die durch Säulenſtellungen betonte Zugänge in den Seitenflügeln, wo zunächſt je eine Halle ſich öffnet. An die linke derſelben ſchließt ſich eine einſeitig im Halbkreis abgeſchloſſene Galerie, welche, wie die meiſten Räume, noch heute Spuren der glänzenden Rococodekoration zeigt. Namentlich die beiden an der hier nach einer breiten Terraſſe und nach der vorbeiſtrömenden Jll ſich öffnenden Rückfront gelegenen Säle zeigen noch die meiſterlich behandelten Schnitzereien, die in Gold auf Weiß behandelten Wanddekorationen, die Spiegel mit von feinen Ranken umzogenen Rahmen. Die Façade ſelbſt aber zeichnet hier eine mächtige Halbſäulenordnung mit kräftigem Giebel und kuppelartigem Dache im Mittelriſalit, bei einfach gegliederten Eckpavillons und beſcheidenen Rücklagen, aus. Sie erhält eine größere Monumentalität, durch ein niederes Untergeſchoß, welches durch die Bodenſenkung vom Domplatz zum Ufer bedingt war. Die Ausbildung der Architektur weiſt freilich ſchon auf einen überwiegenden Einfluß *Massol's* hin, deſſen Kunſt wie die anderer in deutſchen Landen wirkenden franzöſiſchen Architekten weſentlich von Marot abzuhängen ſcheint.

Ganz franzöſiſch, vielleicht Cotte's Werk iſt noch das Centralkommando am Broglieplatz zu Straßburg, ein Luxusbau, deſſen

den Hof abſchließender Flügel durch zwei breite von Säulen umgebener Säle über einander und zwei große Treppenanlagen erfüllt wird, während die eigentlichen Wohngelaſſe ſeitlich längs des Gartens ſich hinziehen. Die Durchblicke nach den Treppen, die prächtige Ausſtattung der Decken derſelben, die offene Heiterkeit des Baues ſind von hervorragender Wirkung.

Was ſonſt gleichzeitig in Straßburg gebaut wurde, hat zwar ſtarke Anklänge an die Schule Cotte's, doch wohl ohne ihm ſelbſt anzugehören. Von eindrucksvoller Wirkung iſt das von *Massol* errichtete Palais Heſſen-Darmſtadt (jetzt Stadthaus, 1736), welches durch drei Vorlagen getheilt in drei Geſchoſſen dem Broglieplatz zu ſich darbietet und einen in der Zeichnung nicht völlig klaren, aber im Ornament über franzöſiſchen Gebrauch reichen Aufbau zeigt. Auf der Anlage gegen den Hof, wo ſich ein Rundbau vor die Achſe legt, wie die ſeitlich angeordnete Treppe, laſſen auf einen deutſchen Schüler der Franzoſen ſchließen. Die Inneneinrichtung iſt zum Theil neueren Urſprungs, wenngleich die Holzvertäfelungen einzelner Räume wohl der erſten Bauzeit angehören.

Noch etwas ſtrenger den Formen der hugenottiſchen Schule in Deutſchland ſich nähernd iſt die Präfektur (1731, erweitert 1758), wohl auch Maſſol's Werk, bei der die dichtgeſtellten Manſartfenſter in den Rücklagen mit dem dritten Geſchoß in den drei giebelbedeckten Riſaliten eine bewegtere Abſchlußlinie für die dreiſtöckige Front bilden. Von der Einrichtung dieſes Gebäudes iſt namentlich der reizvolle Säulenſaal neben der zweiarmigen Treppe, der anſehnliche Tanzſaal mit ſeinen reich verzierten Austritten für die Muſik, ſeiner in Gold und Weiß gehaltenen vornehmen Grundſtimmung ſehenswerth.

Von demſelben Architekten dürfte ein durch zwei Erker in Eckriſaliten und Giebel über der Mittelvorlage gekennzeichnetes Gouvernement, ferner das zweiſtöckige, wenig bedeutende Biſchofspalais, endlich das Seminar St. Thomas mit gut entworfener, zweckentſprechend einfacher, viergeſchoſſiger Front ſein, während das reichere, ſchon bewegter geſtaltete Gebäude am St. Nicolaus-Staden dem Stadthaus in den Formen ſich nähert. Der gleichen nüchternen Richtung gehören die beiden ſtattlichen Bauten am Domplatz, die jetzige Poſt und das Lyceum (1701) an, von denen das letztere als Jeſuitenſtift und als Töchteranſtalt des Kloſters Molsheim errichtet worden war.

Auch in Verdun erbaute Cotte das biſchöfliche Palais und bei Metz das Schloß Frascati, welches im Jahre 1870 zu hiſtoriſcher Bedeutung kam. Seines Antheiles an großen Bauten in Bordeaux muß ſpäter Erwähnung geſchehen.

Ein anderer rheinifcher Kirchenfürft, welcher zwar deutfcher Herkunft, doch am franzöfifchen Hofe heimifcher war als in den Gebieten nationaler Pflicht, der Erzbifchof Jofeph Klemens von Köln, gehört auch zu jenen, welche bei ihren Bauprojekten an Cotte und das Parifer Vorbild fich wendeten. Und zwar wurde diefer zur Ausarbeitung eines Planes für das Schloß Brühl bei Bonn herangezogen, welcher jedoch nicht zur Ausführung kam. Aber das heutige Schloß [1]) ift in allen feinen Theilen ein Beweis dafür, daß fchließlich der Entwurf des deutfchen Architekten *Schlaun* zur Ausführung gewählt, die Bauleitung zunächft in deutfche und italienifche Hände gelegt wurde. Zu dem Schloffe zu Bonn befitzt das Parifer Kupferftichkabinet Pläne Cotte's aus dem Jahre 1715, welche zeigen, daß zu deffen Zeit der umfangreiche Bau fchon im wefentlichen vollendet war, daß aber der Kurfürft immer weiter fich ausdehnende Baugedanken verfolgte. Das Bonner Schloß ift nicht eben ein Kunftwerk. Es befteht aus einer unregelmäßigen Grundanlage um vier Höfe, über der fich in einem gequaderten Erdgefchoß, einem Hauptftock und einem Halbftock darüber wenig gegliederte, wohl von einem Italiener entworfenen Façaden erheben. Nur an der Gartenfront verbindet die oberen Theile derfelben eine korinthifche Pilafterordnung. Sonft ift der Bau arm an Schmuck. Durch ein, den niederen Vorderbau durchfchneidendes fchlichtes Säulenvorhaus gelangt man in einen rechtwinkligen Hof. Der gegenüberliegende Herrenflügel hat je zur Seite zwei mit einer Kuppel bedeckte Pavillons. Neben der 29 Fenfter breiten Hauptfront ftrecken fich jetzt kurze, zweiftöckige Flügel gegen den Garten aus. Auch diefe find in Cotte's Zeichnungen zu hohen Pavillons ausgebildet. Von dem Parifer Meifter fcheint der Gedanke zu ftammen, durch in der Diagonale an die äußeren Ecken der Pavillons gefetzte Flügel den Garten abzufchließen. Nur einer derfelben, der fich in langer Flucht faft bis an den Rhein erftreckt, entftand wirklich. In diefem, namentlich in dem ihn durchbrechenden Koblenzer Thor zeigt fich allein eine dem Cotte verwandte Architektur: gekuppelte Säulenftellungen, feinere Glieder, franzöfifche Ornamentation. Der Bau ift jedoch künftlerifch nicht von Belang. Von der mächtigen Gartenanlage erhielt fich nur noch das breite, jetzt ungefchmückte Parterre. Im Innern fah ich wohl einen durch feine Stukkatur als italienifch erkennbaren Saal im Erdgefchoß, aber keinen Anklang an den franzöfifchen Künftler. Das Schloß Klemensruhe zu Poppelsdorf bei Bonn, jetzt Mufeum (1715) gilt auch als Cotte's Werk. Es ift ein hübfch, doch nicht allenthalben befriedigend um einen kreisrunden, an den Achfenthoren durch ge-

---

[1]) H. Rückwardt und R. Dohme, das kgl. Schloß zu Brühl. Berlin, 1877.

kuppelte Säulen ausgezeichneten Arkadenhof gruppirtes Viereck, einſtöckig, mit Blendarkaden verſehen, in welche langgeſtreckte Fenſter eingeſtellt ſind. An den Ecken befinden ſich quadratiſche Pavillons mit modernem Obergeſchoß und Manſartdächern, in den Achſen je ein die Front beherrſchender Thorbau. Zur Seite der Rundbogenthüre desſelben ſind an der Vorderfront zwiſchen je zwei toskaniſchen Halbſäulen Nebenthüren und darüber in joniſcher Ordnung drei Fenſter, an den Seitenfronten wie gegen den Hof zu Balkone angeordnet. Ein Kuppel-

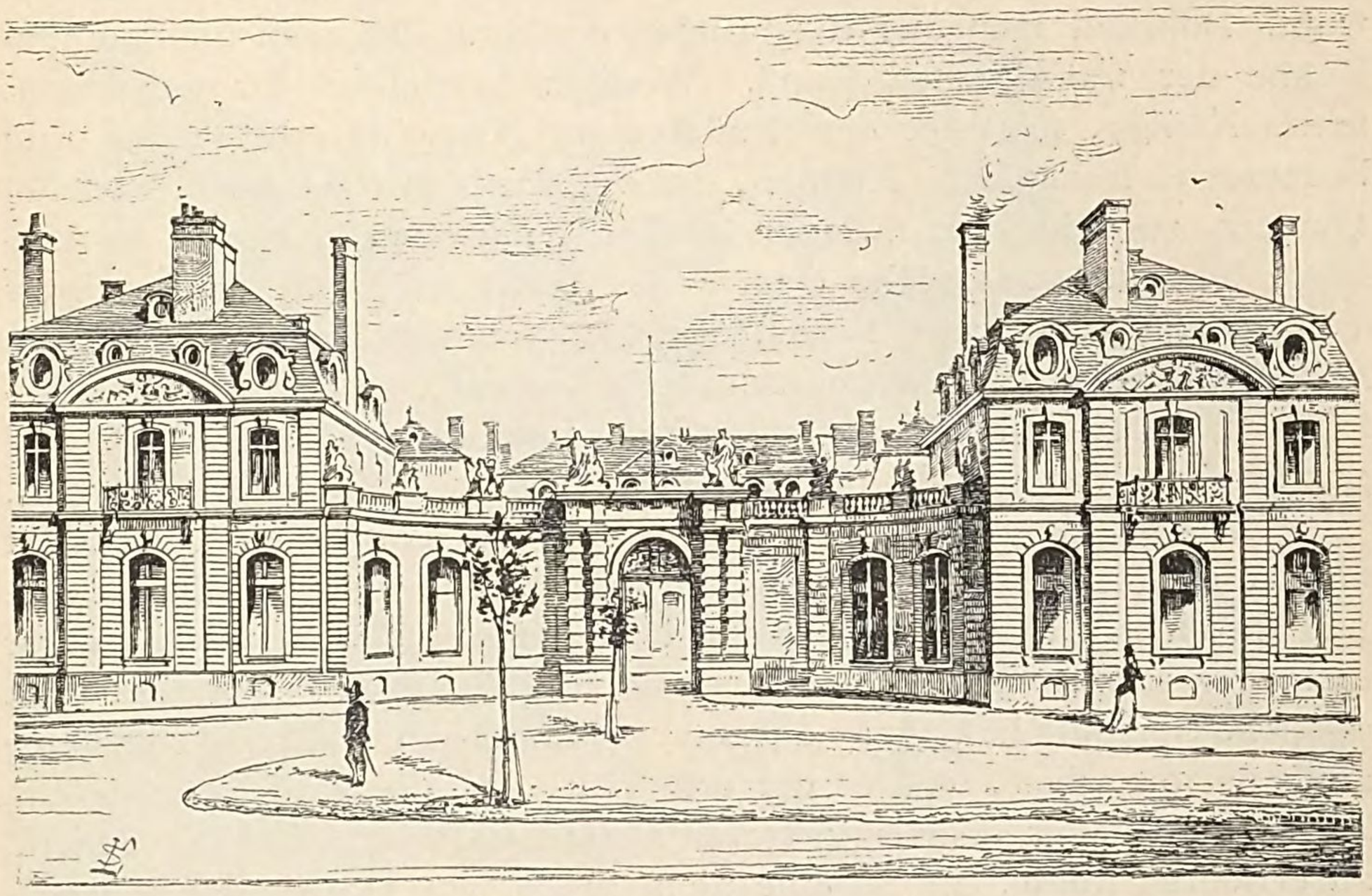


Fig. 78. Biſchöfliche Reſidenz zu Strassburg.

dach bedeckt dieſe Bauglieder. Die Formen ſind zumeiſt franzöſiſch fein und vorſichtig profilirt, ſo daß wohl Cotte als der Meiſter derſelben angenommen werden kann, obgleich manche Eigenarten, namentlich am Thorbau, mehr auf niederländiſchen Urſprung hinweiſen.

Auch für einen Grafen Zinzendorf und einen Grafen von Hanau hat Cotte Schlöſſer entworfen. Es iſt möglich, daß mit dem erſteren der berühmte Theologe, welcher ſich 1719—1720 in Paris aufhielt und ſein oberlauſitzer Gut Berthelsdorf, wahrſcheinlicher freilich, daß der Graf Ph. Ludwig von Sinzendorf, welcher 1699—1702 den Kaiſer am Pariſer Hof vertrat, gemeint ſei. Unter dem Hanauer Grafen dürfte wohl, da die Hauptlinie des Geſchlechtes bereits 1696 in den Fürſten-

ſtand erhoben wurde, ein Mitglied eines Nebenzweiges zu verſtehen ſein. Doch bleibt nicht ausgeſchloſſen, daß Cotte Antheil an dem ſtattlichen Schloß Philippsruhe bei Hanau gehabt habe.

Wie Cotte, ſo wirkte auch *Boffrand*[1]) von Paris aus in die Weite. Wenn man von Hardouin-Manſart ſagen kann, ſein Geſchmack habe Frankreich beherrſcht, ſo kann von ſeinen Nachfolgern das Wort gelten, ſie haben über die ganze gebildete Welt ihren Geiſt zu verbreiten gewußt. Boffrand ſammelte die Früchte der nun allgemein anerkannten Blüthe der franzöſiſchen Kunſt. Weniger beſchäftigt für den Dienſt ſeines Königs, folgte er dem Ruf fremder Herrſcher. Er iſt der erſte bedeutende franzöſiſche Künſtler, der von Paris aus Werke in fremden Ländern, zunächſt in Lothringen ausführte, nachdem zahlreiche im Auslande lebende franzöſiſche Meiſter das Verſtändniß für die Art ihrer Volksgenoſſen vorbereitet hatten. Seit 1709, ſeit dem Tode ſeines Lehrers Hardouin-Manſart, iſt Boffrand ununterbrochen mit großen Aufgaben beſchäftigt, dabei ein überaus einflußreicher Lehrer der Akademie, ein Träger der dort von Blondel überkommenen künſtleriſchen Ueberlieferung.

In ſeinen Jugendarbeiten, welche ſich an Werth zum Theil nicht über die vieler ſeiner Kunſtgenoſſen erheben, bemerkt man doch hie und da einen Zug von Großartigkeit, der jenen verſagt war oder gar nicht von ihnen erſtrebt wurde. Das Hôtel de Torcy (1714, jetzt deutſche Geſandtſchaft, Quay d'Orsay) bekundet ſeinen kühnen Geſchäftsgeiſt, um deswillen, weil er der erſte war, der auf ſeine Koſten einen Luxusbau in jener, damals noch weit außerhalb Paris gelegenen Gegend zu errichten wagte. Es iſt eine nicht große, vornehme Anlage, deren Façade durch zweimal drei Arkaden nebeneinander im Mittelriſalit und nach der Gartenſeite noch durch eine Halbetage über denſelben erkenntlich iſt, aber auf alle ſonſt üblichen Ordnungen verzichtet. Die Hoffaçade iſt jetzt durch einen Vorbau in egyptiſchem Stil verunſtaltet. Unmittelbar darauf (1716) errichtete Boffrand daneben ein zweites Palais, Hôtel de Seignelay, in welchem er dasſelbe Arkadenmotiv nach der neun Achſen breiten Gartenſeite fünfmal wiederholte und ſo eine neue Gruppirung durch die ſtärkere Betonung des Mittelriſalites ſchuf. Boffrand bevorzugte die Hauptmaſſen und ordnete ihnen die anderen Theile unter, ſagt eine gleichzeitige Kritik des Baues.

Am Hôtel d'Argenton (ſpäter Argenſon), welches von rue

---

[1]) G. Boffrand, Livre d'Architecture. Paris 1745.

des Bons Enfants bis in den Garten des Palais royal reichte, bildete er in gleichem Sinn die Gartenfront mit Terraſſen und Treppen reizend und geſchmackvoll aus. Einfacher und minder gelungen iſt das Hôtel de Duras (1718, rue St. Honoré, gegenüber dem jetzigen Palais de l'Elysée). An dem kleineren Hôtel de Beaumont (an Stelle des heutigen Place de Palais Bourbon) nahm Boffrand 1711 einige Aenderungen vor.

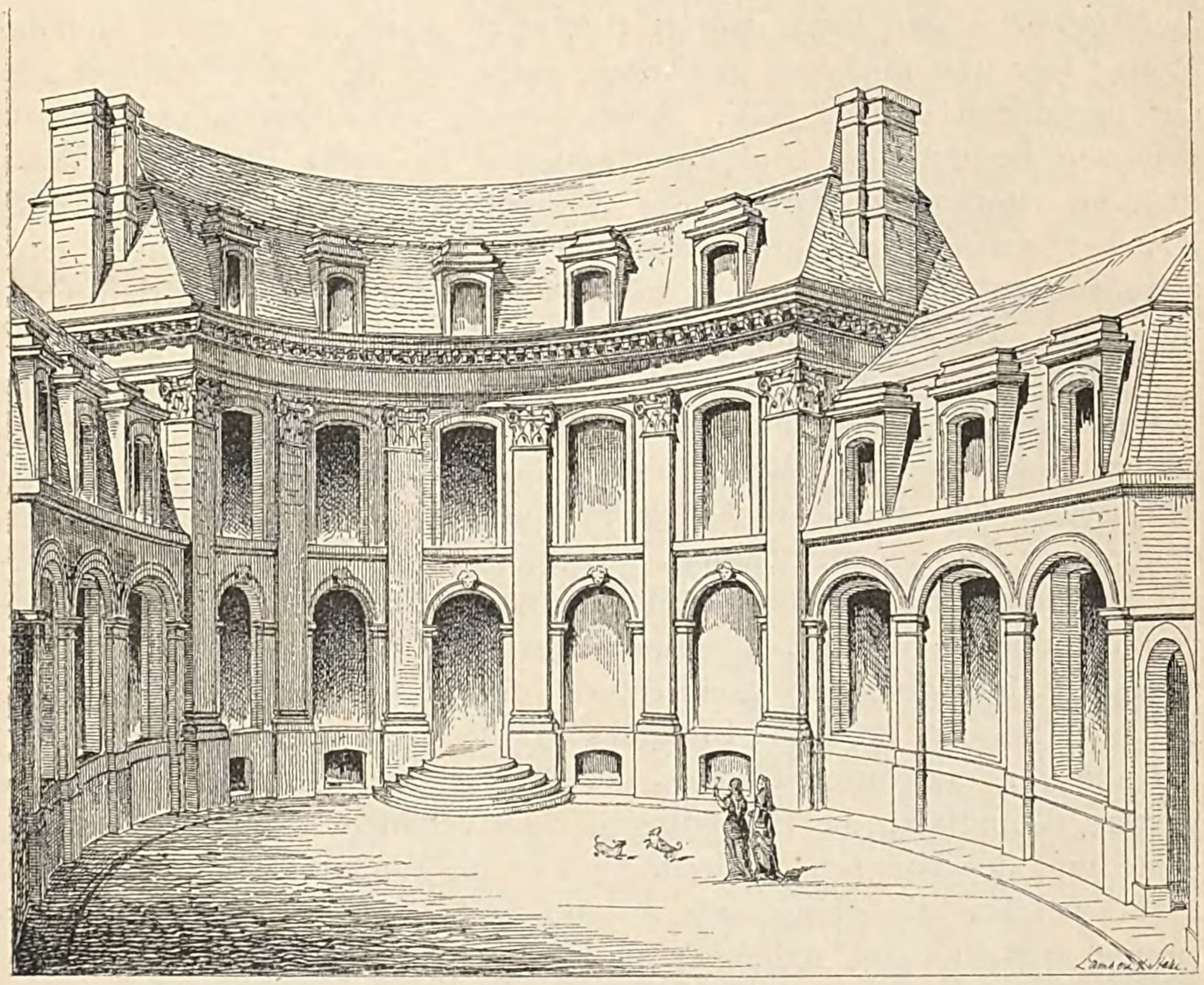


Fig. 79. Hôtel de Montmorency zu Paris. Hofanſicht.

Während in dieſen Bauten wenig neue Gedanken zu Tage treten, zeigte ſich zuerſt im Hôtel de Montmorency (an der Einmündung der rue St. Dominique in den jetzigen Boulevard St. Germain) (Fig. 79) ein weſentlicher Fortſchritt in der architektoniſchen Entwicklung, der für Boffrand bezeichnend iſt. Das verwendete Grundſtück erſtreckt ſich in gewöhnlicher länglicher Form, zwiſchen zwei Nachbarhäuſern. Boffrand zeichnete den Hof als Oval in dasſelbe ein und erhielt ſo für den Herrenflügel eine konkave Façade. Die konzentriſch angelegten Trennungsmauern innerhalb derſelben ſind geſchickt zur Bildung eines

runden Vorhauſes, eines fünfeckigen Saales und der Treppe benutzt. Die Gartenfaçade iſt geradlinig, die vorderen Umfaſſungen des ovalen Hofes bilden Stallungen und das ſtattliche Thor. Die Façade aber iſt durch eine Pilaſterordnung gegliedert und von einer ſonſt im Profanbau ſeit dem Vorwiegen der Schule François Manſart's nicht wieder geſehenen monumentalen Größe. Es iſt das der Beginn des Wiedervortretens der klaſſiſchen Schule der Akademie, der Verdrängung des Rococo vom Einfluß auf die Façade. Die Architektur beginnt dem Kunſtgewerbe den Rang wieder ſtreitig zu machen. Freilich ſind die Motive leer und nüchtern geworden, entbehren der feinen Anmuth aus der Jugendzeit Ludwig XIV. Aber daß ſie wieder erſcheinen, iſt an ſich von Bedeutung. Und zwar kommen ſie nicht vereinzelt, denn dieſelbe ruhmredige Größe der Säulenordnung tritt auch an dem Findelhauſe (1748, gegenüber der Façade von Notre Dame, jetzt abgebrochen) mit einer durch drei Geſchoſſe reichenden joniſchen Ordnung auf. Die Säulen maßen an Höhe 11 Meter.

Boffrand war auch literariſch thätig und erweiſt ſich in ſeinem „Livre d'Architecture“ auch als Aeſthetiker. Den Künſtler, bei dem, wie wir ſehen werden, ſtärker als bei den Zeitgenoſſen Rückſichtsloſigkeit gegen die innere Wahrheit im Ausdruck, das Genügen an rein dekorativer Façadenentwicklung, an willkürlichen Künſteleien im Grundriß zu Tage tritt, in ſeinen Anſchauungen belauſchen zu können, iſt von beſonderem Werthe. In ſeinem Aufſatz „Dissertation sur ce, qu'on appelle le bon goust en architecture“ finden wir ſie klar entwickelt. Auch er ſchwört im Sinne Blondel's auf die Kunſt von Rom und Athen, auf die ihr entlehnten Geſetze der Verhältniſſe. Aber er nennt als weitere Grundſätze die Befolgung der convenance, commodité, sûreté, santé und des bon sens. Hierin folgt er im Weſentlichen dem Cordemoy, welcher die bienséance an die Spitze der äſthetiſchen Forderungen geſtellt hatte, indem er als nothwendig erklärte, daß Grundriß und Aufriß, daß die Verhältniſſe im Ganzen wie im Einzelnen, daß die Anordnung, Vertheilung und Ausſchmückung ſämtlicher Räume, kurz Alles der Natur, dem Zweck, dem Bedürfniß, der Sitte und der Gewohnheit angemeſſen ſei. Es ſind alſo im Weſentlichen praktiſche Forderungen, welche an die Architektur geſtellt wurden. Man ſuchte ſich auf dieſem Wege um die in allen anderen Künſten ſcheinbar ſo einfach verſtändige Frage der Natürlichkeit herumzuwinden, indem man die durch Herkommen, Bequemlichkeit, Dauerhaftigkeit, Geſundheit und Verſtändigkeit geforderten Maßnahmen als die Aeußerungen der Natur in der Baukunſt erklärte. Die viel weiter gehenden künſtleriſchen Wünſche Cordemoy's blieben dagegen noch ganz unberückſichtigt.

Boffrand erklärt den Geſchmack als die Fähigkeit, das Ausgezeichnete vom Guten unterſcheiden zu können. Er ſchildert die Entſtehung der guten Verhältniſſe und erklärt, daß die mit den guten Grundſätzen der Baukunſt willkürlich verfahrende Neuerungsſucht den Verfall derſelben bewirkt habe. Wieder erſcheinen Guarini und Borromini als Inbegriff alles Verkehrten, werden ſie beſchuldigt, die Gebäudetheile „gefoltert“ zu haben. Selbſt die ältere franzöſiſche Kunſt verfällt ſcharfer Beurtheilung, beſonders die Fülle und Schwere des Ornaments wird getadelt. Dagegen erſcheint „la noble simplicité“ als das Weſen höherer Kunſtentfaltung. Jeder Theil des Baues müſſe eine ſeinem Zweck entſprechende Form haben, um dieſe zu finden, bedürfe es der Vernunft, der „convenance“ und der richtigen Verhältniſſe. Es ſei Aufgabe der Bauakademie, dieſe Grundſätze feſtzuhalten und gegen die tollen Neuerungen zu vertheidigen, damit vom Guten zum Ausgezeichneten fortgeſchritten werden könne.

Wie alſo Boffrand hier den Kampf der Klaſſicität gegen das Barock auch ſchriftſtelleriſch aufnimmt, ſo ſetzte er den Gedanken weiter fort, das Weſen der Schönheit auf wiſſenſchaftliche Weiſe zu ergründen. In ſeinem Aufſatz „Principes tirés de l'art poétique d'Horace“ erklärt er ſich einestheils für die Symmetrie, anderntheils dafür, daß die Gebäude dem gleichen müßten, was ſie bezwecken, daß ſie dem Beſchauer ihre Beſtimmung ankündigen müßten. Schließlich erklärt er, es ſei ſchwer ein Haus gut zu entwerfen, welches nicht nur durch ſeine Einfachheit geſchmückt ſei. Er ſteht alſo noch genau auf dem Standtpunkt Perrault's im Kampfe gegen Bernini; die eigenen Fehler gegen die ſchlichte Wahrhaftigkeit der Antike überſieht er gänzlich. Seine Auffaſſung derſelben iſt eine rein formale, die Ordnung für ihn der Inhalt der ganzen Bauweiſe. Aber er empfindet ſehr wohl den in der modernen Kunſtgeſchichte gänzlich verwiſchten Zuſammenhang des Rococo als der modiſchen Kunſt mit dem Stil Italiens.

Denn während er in der Außenarchitektur für den Klaſſicismus kräftig eintritt, während er ſich darüber beklagt, daß die Hauseinrichtung vor derſelben von den Pariſern bevorzugt werde, hören wir in ſeinem Aufſatz „Des décorations intérieurs et des ameublements“ einen ganz anderen Ton, als in jenem über die Architektur. Hier weiß Boffrand nichts von Regeln: er giebt nur rein techniſch praktiſche Winke über die Dauerhaftigkeit der Stukkdecken, über die Unmöglichkeit bei im Naturton gehaltenen Holzbekleidungen größere Räume zu erleuchten, über die Höhe, in welcher die Kerzen anzubringen ſind, damit die Augen der Damen nicht beſchattet werden. Die akademiſche Weisheit ſchweigt mit dem Ende der klaſſiſchen Vorbilder; hier zeigt ſich

der Künſtler offen und willig als Kind ſeiner Zeit, hier haben wir auch die Beweiſe dafür, daß jene ziemlich langweiligen Façaden nicht der innere Ausdruck ſeines Empfindens, ſondern angelernte Vornehmheit ſind, hier entfaltet er eine unvergleichliche Feinheit und Anmuth, zeigt er ſich, der ſtreng antikiſirende Aeſthetiker, als vollendeter Meiſter des Rococo: Und zwar am glänzendſten in der Errichtung der von *Delamaire* errichteten Hôtels de Soubise und de Rohan. Der prunkvollſte Raum iſt der ovale Erdgeſchoßſaal des erſteren. Die Decke nimmt eine große reizvolle Roſette ein, die in leichte Blumengehänge endet. Die Thüren, Kaminſpiegel ſind durch Rundbogen eingefaßt, die Pfeiler auf das reichſte mit geſchnitzten Holzvertäfelungen bedeckt. In dem Zwickel ſind Bilder mit ſehenswerthen Rahmen eingefügt, in den Gewölbſchildern über den Thüren erſcheinen Trophäen im Relief. Das reich und ganz frei gebildete obere Geſims ſpottet allen den ſtrengen Regeln für die Außendekoration, windet ſich in der Art der Arbeiten Meiſſonnier's auf und ab, iſt durchbrochen von Kartuſchen, hat nichts von aller jener ſo viel gerühmten klaſſiſchen Profilbildung. Etwas gemäßigter iſt die Ausſtattung des Alkovens im anſtoßenden Prunkſchlafſaal. An den vorderen Wänden dieſes Raumes aber entfaltet ſich wieder die ganze Feinheit und der zierliche Reichthum jener Zeit. Nicht minder prachtſtrotzend iſt das darüber gelegene Schlafzimmer der Prinzeſſin Rohan in Weiß und Gold gehalten, eine der glänzendſten Dekorationen; oder der obere ovale Saal, bei welchem die Geſimslinien noch reicher, die Sopraporten mit Büſten, die Pfeiler mit reizenden Kinderfiguren, alle Teile mit entzückendem Ornament in Gold auf Weiß geſchmückt ſind, während an der lichtblauen Decke ein Netz von Linien, Gehängen und geiſtvoll zierlichem Ornament die leichte Wölbung belebt. Und das Alles ſchuf ein Meiſter, dem in der Theorie die „vornehme Einfachheit“ die Grundlage zu allem wahrhaft Schönen zu ſein ſchien.

Mit Staunen betrachtet man die ſcheinbar unvereinbaren Gegenſätze zwiſchen Boffrand's Außen- und Innen-Architektur. Denn auch in andern Paläſten bewies er den Reichthum ſeiner Phantaſie und die Anmuth ſeines Geiſtes. Es zeigt ſich hier zuerſt mit voller Schärfe ein Zwieſpalt, an welchem die Architektur des 18. Jahrhunderts zu Grunde ging. Das Uebel iſt nicht der Mangel an Begabung oder dem Ungeſchmack der Zeit, ſondern der verderbenbringende Wahn, daß es möglich ſei, die vielgeſtaltige moderne Welt in das Prokruſtesbett der Antike oder gar der aus ihr nicht durch künſtleriſches Erkennen, ſondern durch wiſſenſchaftliches Erforſchen erlangten Grundſätze einzuſpannen, die Meinung, daß der erwägende Kopf die ſchaffende Hand nach vorher feſtgeſtellten Regeln führen müſſe, daß die künſtleriſche

Empfindung ein ſchwaches, die logiſche Schlußfolgerung aber ein ſtarkes Moment im Schaffen ſei.

Nach wiſſenſchaftlich erforſchten Vorbildern, mit Vernachläſſigung der Lehren des Meiſters, nach der aus Ruinen und Bauten längſt vergangener Zeit und nur geſchichtlich wiederhergeſtellter geiſtiger Grundanlage zu ſchaffen, das wurde nun wieder der Zug der Zeit. Ein Taſten nach rückwärts begann, ein eifriges Suchen nach Erkenntniß der Schönheit in Werken früherer Jahrhunderte. Wir ſahen ſchon die Einwirkung China's. Der Empirismus, welchen dieſes zuerſt angeregt hatte, erweiterte ſich mehr und mehr. Erkannte man doch ſchon damals die Schönheit des gothiſchen Stiles, wenn man gleich nicht die Formel fand, mittelſt der man ſie kunſtphiloſophiſch erklären konnte. Bei der unbedingten Hochachtung vor der Antike, bei dem blinden Vertrauen auf die alleinige Richtigkeit der von ihr entnommenen Regeln konnte man unmöglich einem ſo abgeſchloſſenen, ſo ganz auf anderen Geſetzen ſich entwickelnden Stile gerecht werden. Alle Bautheoretiker jener Zeit haben ſich mit ihm beſchäftigt. Die Anſicht, daß die Pfeiler und Rippen des Gewölbes Nachbildung eines Baumes mit ſeinen Zweigen ſeien, rief wenigſtens einige anerkennende Worte über den in dieſen Gebilden ihrer Anſicht nach ausgeſprochenen Wunſch, die Natur in die Kunſt zu übertragen, hervor. Aber die Höhe der Stämme erſchien unnatürlich, die mächtigen Abmeſſungen und der dekorative Reichthum erweckten den Glauben, als habe die Gothik in der Maſſenhaftigkeit und in dem Prunken mit der Fülle der Arbeit ihre höchſte Leiſtung erkannt. Vor Allem fehlten aber das Entſcheidende für die Kritik der Rococoäſthetiker, die Verhältniſſe. Bekanntlich empfand deren Mangel noch Schinkel als Fehler der Gothik. Er verſuchte ſie nach dieſer Richtung mit den Mitteln der Antike weiter zu bilden. Das Reſultat, die Werder'ſche Kirche zu Berlin, iſt ein trübſeliges Zeugniß für die künſtleriſche Unmöglichkeit ſolcher Stilmiſchung. Aber die ſtille Anerkennung für die Freiheit, den Reichthum, die Zuverläſſigkeit der Konſtruktion und die Anmuth des Aufbaues, namentlich am Dom zu Mailand, klingt ſelbſt durch die heftigſten Angriffe der Rococozeit gegen den als barbariſch verſchrieenen Stil durch.

Boffrand vollendete die Erneuerung von Notre Dame zu Paris, indem er deren große Roſe an der Weſtfaçade wiederherſtellte (1727). Aber es war dies immer noch ein Verſuch, nur ein Anfang empiriſcher Neigungen an dem Meiſter. Man glaubt jenes Lächeln der Ueberlegenheit erkennen zu können, mit welchem die Rococomeiſter aller Nationen fremde Stile behandelten. Da zeigt ſich nichts von jenem geſchichtlich-volksthümlichen Empfinden der engliſchen Klaſſiciſten

jener Zeit. Wenn man einer gothiſchen Kirche wahrhaft künſtleriſchen Schmuck geben wollte, ſo war man ſich völlig klar, daß dies nur in dem der Zeit eigenſten Stile, „à la moderne“, geſchehen könne. Der Uebelſtand, daß Altes und Neues nicht zuſammenſtimmten, erſchien unweſentlich der ſicheren Gewißheit gegenüber, daß das Neue das einzig wirklich Schöne ſei. Und ſo war denn auch die vorausgegangene Erneuerung des Pariſer Domes im blühendſten Zeitſtil gehalten. Die Meiſter jener Zeit waren ſich in dieſem Gedanken einig. *Hardouin-Mansart* lieferte die Zeichnung (1699), *Cotte* erhielt den Auftrag zur Ausführung. Nach längerer Pauſe wurde der Umbau 1708—1714 vollendet. Derſelbe erſtreckte ſich nur auf das Mittelſchiff des Chores. Die Pfeiler wurden in ihrer unteren Hälfte mit rechteckigem Mantel umzogen, Rundbogenarkaden eingeſpannt, in denſelben prachtvolle Gitter eingefügt, ein neuer, zierlicher und reicher Altar in buntem Marmor aufgeführt. So an der Oſtendung. An den Langſeiten und dem Halbkreisabſchluß gegen Weſten zog ſich das Chorgeſtühl hin. Die Rückwände desſelben waren mit kunſtvollen vergoldeten Holzſchnitzereien geziert, in deren Mittelfeldern Darſtellungen aus dem Leben der Madonna in Relief angebracht waren. Darüber große Bilder in reichen Rahmen. Die erſten Künſtler der Zeit arbeiteten an dem Schmuck der Wände, an den Statuen und Reliefs, den vergoldeten Ornamenten, der ganzen Pracht zierlich leichter Ausſchmückung.

Die wichtigſten Arbeiten Boffrand's aber ſind jene, welche er für das Ausland fertigte. Denn hier konnte er ſeine architektoniſchen Ueberzeugungen zur Geltung bringen, die ſich in einer derben Großförmigkeit, in der Vermiſchung klaſſiciſtiſcher Regel mit geſuchter Eigenartigkeit, im Maſſenentwurf äußerte und ſich mehr und mehr zu einem nüchternen und eintönigen Schematismus in der Façadenbehandlung durchbildete, welche das Ganze zwar nach den Geſetzen der Ordnung theilte und gliederte, dem Theil aber nicht zu ſeinem Recht im Ganzen verhalf, ſondern in der rückſichtsloſen Größe des Grundmotives verſchwinden ließ.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts entſtand der Plan für das Jagdſchloß Boucheford (Boitsfort?) bei Brüſſel, welches ſich der damalige Statthalter der Niederlande, Kurfürſt Maximilian Emanuel von Bayern, aufführen laſſen wollte, deſſen Vollendung aber der ſpaniſche Erbfolgekrieg und die Schlacht bei Ramillies (1706) verhinderte. Dasſelbe beſteht nach den Stichen Boffrand's aus einem mittleren achteckigen Oberlichtſaal, an den ſich nach allen Seiten acht meiſt rechteckige Räume legen. Es iſt alſo eine in großartigerer Weiſe durchgeführte Anlage à l'italienne, eine Folge des im Schloß Marly wieder

aufgenommenen Studiums von Palladio's Villa Rotonda. In den Zwickeln ſind die Nebenräume angeordnet. Einen der Seitenräume füllt die Haupttreppe. Im Obergeſchoß führt ein Umgang in den hier kreisrunden Mittelraum, der die Wohngelaſſe in der Peripherie unter ſich verbindet; der mit einer Kuppel überwölbte Saal iſt ziemlich unglücklich mit joniſchen Pilaſtern und darüber ſchwerer Hermen geſchmückt, auch die Façaden von wenig erfreulichem Eindruck.

Einer etwas ſpäteren Zeit gehören die großartigen Planungen an, welche Boffrand im Auftrage des Herzogs Leopold Joſeph Karl von Lothringen und Bar für Nanzig anfertigte, nachdem er 1716 (?) zu deſſen erſtem Architekten ernannt worden war.

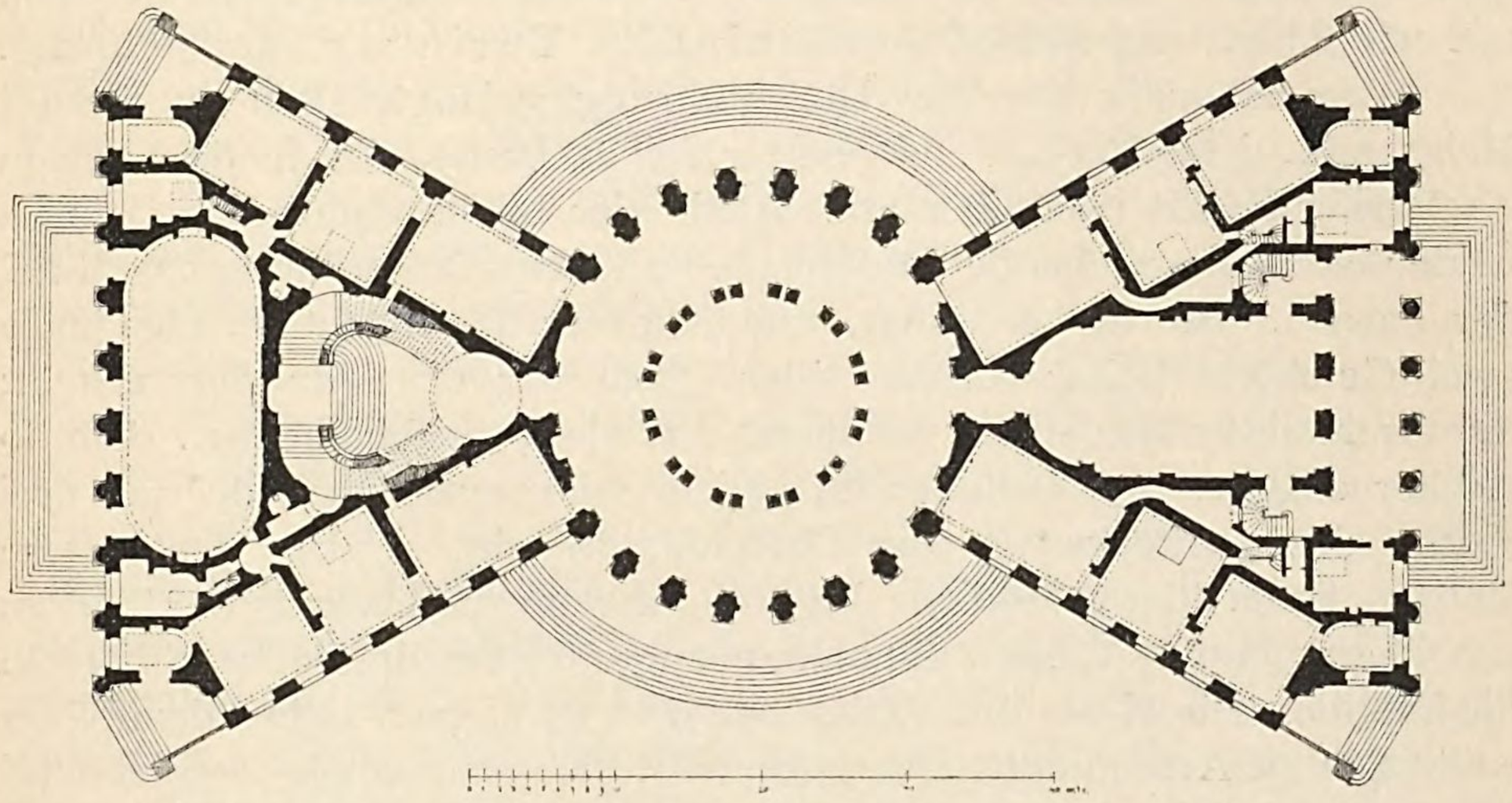


Fig. 80. Schloss zu Malgrange bei Nanzig. Erſter Entwurf Boffrand's.

An Boucheford erinnert am lebhafteſten ein Entwurf für das Schloß Malgrange bei Nanzig (Fig. 80), welcher jedoch nicht zur Durchführung kam; dasſelbe übertrumpft an gekünſtelter Eigenthümlichkeit noch das belgiſche Jagdhaus. Der Mittelſaal iſt hier kreisrund, umgeben von zwölf Paaren gekuppelter joniſcher Säulen. Ein breiter Umgang umgiebt denſelben. Ueber dieſem Umgang befindet ſich ein zweiter mit entſprechenden korinthiſchen Säulen und Pilaſtern, über dem zweiten Geſimſe eine Halbkreiskuppel, in der die ſeitlichen Fenſter mit tiefen Kappen einſchneiden. Nach außen ſind die Umgänge in eine mächtige joniſche Ordnung zuſammengefaßt, zwiſchen welchen das Erdgeſchoß in Rundbogenthüren, das obere mit Stichbogenfenſtern zur Erſcheinung tritt. Das Dach über der Kuppel wird durch eine hohe Attika verdeckt, von welcher, wie an den Pariſer und Verſailler

Kirchen, Strebebögen zur Attika der joniſchen Ordnung geſpannt ſind. Dieſem Centralbau aber ſind vier merkwürdig gekünſtelt entworfene Flügel angeſetzt, welche je zu zweien ein Dreieck einfaſſen. Ein zwingender Grund für die Wahl dieſer Anlage lag nicht vor. Boffrand ſuchte vielmehr nach Sonderbarkeiten. Doch auch in dieſem Plane verſtand er es nicht, den geſchickt durchgearbeiteten Grundriß in den Façaden zu künſtleriſcher Löſung zu bringen. Herzog Leopold that recht ihn zu verwerfen. Uns aber iſt er als Urkunde für den erſchlaffenden Geiſt der Architektur beachtenswerth, die ihren Weg vollendet hat und nun im Uebergang von der vollendeten Feinheit und Freiheit der Grundrißgeſtaltung zu abſichtlichen Schwierigkeiten, zum Ungewöhnlichen neue Reizmittel zu entdecken hofft. Derſelbe Grundrißgedanke kam, wie wir ſahen, am Schloß Stubinigi bei Turin zur Durchführung.

Erfreulicher iſt der zur Durchführung gelangte Plan zu Schloß Malgrange, jetzt Hoſpice bei Nanzig, eines Baues, der in der Anlage die Pariſer Hôtels weit übertrifft. Auch hier bildet eine große, durch beide Geſchoſſe reichende Säulenhalle in Kompoſita-Ordnung das Mittel der Façade. Sie iſt berechtigt, weil dahinter das mächtige, gleichfalls zwei Geſchoſſe hohe Vorhaus, der „Saal der Garden“ ſich erhebt; die Architektur desſelben, doppelte Arkaden, iſt beſcheiden. Um ſo reicher dagegen der anſtoßende, gleich hohe, ovale Saal, der mit drei Seiten des Achtecks vor die Gartenfaçade tritt. Ueber den untern Thüren ſitzen hier männliche Figuren, welche die Balkons der Thüren des Obergeſchoſſes tragen. Blumengehänge beleben die Decke, Embleme die Wände. Die Höhe des Saales beträgt 13,7 Meter. Ueber demſelben wölbt ſich als Achſenmotiv eine gezimmerte Kuppel, welche bezeichnend für Boffrand ſich 30 Meter über den Fußboden des Saales erhebt, mithin einen nutzloſen Bodenraum von 16,3 Meter Höhe überdeckt. Die Geſamtwirkung iſt gewiß eine ſtattliche, doch läßt der Entwurf, namentlich die Hoffront, in Folge der inhaltloſen Größe des Hauptmotivs kalt.

Dieſelbe Grundſtimmung erzeugt der Entwurf eines Schloſſes zu Nanzig, welches an Stelle des alten Herzogsſchloſſes aufgeführt werden ſollte. Selbſt das Syſtem der Außenarchitektur iſt entlehnt von den Façaden Hardouin-Manſart's zu den Gebäuden des Place Vendôme. In mächtiger Breite dehnt ſich der Bau aus: Ein Mittelriſalit mit drei Achſen und Giebel, zwei einachſige Vorbauten, an den Ecken Rücklagen von je 7 Fenſterſyſtemen. Im Aufbau iſt nur eine Baluſtrade über dem Hauptgeſims zu dem bekannten Schema hinzugefügt und ſind die Fenſter des Hauptgeſchoſſes geändert, welche Boffrand, wie wir ſehen, mit Vorliebe im Halbkreis überdeckte und nach Art der Arkaden ausbildete.

Dasſelbe Façadenmotiv finden wir in dem von ganz ſchlichten

Flügeln eingefaßten Mittelrifalit des ftattlichen Hôtel de Craon in Nanzig, eines der Gebäude des Place Carriére.

Dem Hofe von Lothringen und dem baueifrigen Herzoge Leopold genügten die ausgedehnten Schlöffer in Nanzig noch nicht. Für den Sommeraufenthalt wurde fchon durch *Hardouin-Mansart* (1702) das Schloß zu Lunéville begonnen (1755 und 1849 abgebrannt, jetzt Reiterkaferne), welches Boffrand vollendete. Den Vorhof desfelben faffen zwei Stallgebäude, je zu gegen 80 Pferden, ein, den darauf folgenden rechtwinkligen Ehrenhof umfchließt ein Eifengitter nach vorn, drei Flügel nach den andern Seiten. So verengt fich der Hof nach dem Vorbilde von Verfailles nach hinten, indem er gleichfalls nicht unbeträchtlich anfteigt. In der Achfe befindet fich aber ein die Durchfahrt nach dem Hofe und dem dahinter liegenden Garten vermittelndes dreiachfiges Vorhaus, das fich nach außen durch ein triumphbogenartiges Motiv zu erkennen giebt. Denn zu Seiten der drei Arkadenbogen erheben fich vier derbe, unkannelirte korinthifche Säulen, die einen ftattlichen Giebel über das obere Gefchoß hinausheben und mit der — wohl neuen — Manfartkuppel die Achfe kräftig betonen. Rechts vom Vorhaus war der ftattliche Saal der Garden und im Anfchluß an denfelben ift die Treppe eingefügt, weiterhin hinter dem rechten Ehrenhofflügel die Kapelle. Die Außenarchitektur aller diefer Theile ift fehr fchlicht, die Fenfter beider Gefchoffe find genau wie an den letztgenannten Bauten Boffrand's angeordnet. Ueber den niedern Arkaden der Seitenflügel befindet fich ftatt des Vollgefchoffes im Hauptbau nur ein Zwifchengefchoß. Die Kapelle ift als folche nur fehr fchwächlich durch zwei kleine Glockenthürme gekennzeichnet. Zu Seiten des breiteren dritten Hofes find in Boffrand's Plan links die Zimmer für fürftliche Gäfte, rechts die des Herzogs, in nicht befonders fein durchgebildeter Anordnung um einen kleinen Hof gruppirt. Einen Theil derfelben zerftörte anfcheinend der Brand von 1849. Die Architektur ändert fich infofern als an Stelle der Rundbogenfenfter des Erdgefchoffes folche mit geraden Verdachungen treten. Nirgends aber fpürt man den Hauch eines frifchen neufchaffenden Geiftes. Die Richtigkeit der Verhältniffe in den Einzelheiten wie im Ganzen, die aus dem Gedanken des Parifer Hôtels heraus entwickelte Grundrißanlage kann für den Mangel wahrhaft fchöpferifchen Wirkens nicht entfchädigen.

Es werden in Nanzig noch eine Reihe von Hôtels genannt, die als Boffrand's Werke gelten, darunter das Hôtel de la Monnaie nahe dem weiträumigen Akademieplatz und einige ftattliche Häufer der die Stadt durchfchneidenden rue St. Dizier, denen fich verwandte Bauten in Lunéville anfchließen.

Zwei feiner Schloßumbauten, der des Schloſſes Cramayet en Brie, eines geſtreckten Rechtecks mit zwei kleinen Rundthürmen an den Hofecken und zwei großen an der rückwärtigen Seite, und Schloß Haroué ſeien hier noch erwähnt. Letzteres iſt eine dreiflügelige Anlage mit vier runden Eckthürmen, einer joniſchen Säulenhalle im Hofe längs der Seitenflügel und vor dem Mittelriſalit des Herrenflügels im Erdgeſchoß, ſowie an letzterer Stelle noch einer zweiten korinthiſchen Ordnung, welche den Giebel trägt.

Aber nicht nur auf den Profanbau erſtreckte ſich die Bauluſt des lothringiſchen Fürſten. Mehrere ſehenswerthe Kirchen entſtanden in den beiden Hauptſtädten des alternden Reiches während ſeiner Regierungszeit. Zunächſt die Kathedrale zu Nanzig, deren Vorbild nach der Ueberlieferung S. Andrea della Valle in Rom abgab. Es bilden die Hauptſchiffe ein lateiniſches Kreuz, welches an drei Flügeln im Halbkreis abgerundet iſt. Aber das Weſentliche der römiſchen Bauten, das Heranrücken der Kapellen im Langhaus an die breiten Mittelhallen iſt hier nicht aufgenommen, vielmehr nähert ſich der Bau St. Maria di Carignano in Genua, indem er jedoch das Langhaus um die ſeit dem Geſù zu Rom üblichen Syſteme um drei verlängert. Der Vierungsraum iſt mit einer flachen, bei der weißen Färbung der Wände und der dunkeln Bemalung laſtend wirkenden Kuppel bedeckt. Das Detail iſt ſtreng und edel, die einfachen Pilaſter des Langhauſes ſind durch Mauerſtreifen verſtärkt, das Ornament ſpärlich und ſtark barock, die Kapellen ſind mit ſehr ſchönen Gittern verſehen. Der Chor zeigt nicht die Ruhe ſeines Vorbildes zu Rom, vielmehr viel Franzöſiſches: So den kleinen, mit der Gewölblinie konzentriſchen Bogen über den beiden mittleren Pilaſtern der Koncha, der ein buntes Fenſter einrahmt; ſo ferner die Stichbogenfenſter in den ſeitlichen Pfeiler-Zwiſchenräumen, die erkerartige runde Marienkapelle in der Achſe, ein etwas ſtark theatraliſches Dekorationsſtück. Als ganz verunglückt müſſen die Seiten- und Hinteranſichten des Baues gelten, während an der Vorderfront ſich eine für Frankreich ganz ungewöhnlich ruhmredige Architektur breit macht. Dieſe iſt gerade an dem gefeierten Vertreter der franzöſiſchen Schule nur dann verſtändlich, wenn man die Mitwirkung eines nicht in der Kunſtweiſe von Paris erzogenen Künſtlers annimmt. Leider hat die Ortsgeſchichte meines Wiſſens die hier in Betracht kommenden Fragen noch wenig aufgeklärt. Erſcheint doch ſogar ein Architekt „Andrea della Valle“ auf der Bildfläche. Es iſt uns aber ein Name als einem Lothringiſchen Künſtler angehörig überliefert, der des *Nicolas Jenneson*, alſo wohl eines urſprünglich aus den Niederlanden ſtammenden Meiſters, welcher 1720—1731 die Kirche St. Sébastien in Nanzig ſchuf. Dieſer

bemerkenswerthe Bau beſteht aus einem durch zwei Reihen mächtiger joniſcher Säulen gegliederten Langhaus, deſſen mit reich im Stil des Oppenort ſtukkirtem Tonnengewölbe überdecktes Mittelſchiff in einer Halbkreiskoncha endet. Die Façade dagegen zeigt vor den Seitenſchiffen zwei breite zwiſchen Pilaſtern mit ſchönen Relieffüllungen geſchmückte und mit Statuen auf hohen Poſtamenten bekrönte Eckbauten, in der Mitte aber, zurückliegend, das Thor mit hohem Obergeſchoß. In allen dieſen Formen aber eine Flottheit und Freiheit, die ſich merklich von Boffrand's Kunſt unterſcheidet. Daher dürfte Jenneſon auch der Schöpfer der dem franzöſiſchen Hofkünſtler zugeſchriebenen höchſt bemerkenswerthen Kirche St. Jacques zu Lunéville ſein, eines der eigenartigſten Werke der Zeit, in welchem ſich Klaſſicität und barocke Neigung in neuer Weiſe miſchen, wieder ein lehrreiches Beiſpiel der Zwiſchenſtellung, welche Lothringen zwiſchen Frankreich und Belgien einnimmt.

Der Grundriß von St. Jacques iſt der eines lateiniſchen Kreuzes, wie er in romaniſchen Bauten ſich entwickelt hatte, und entſpricht demjenigen der Kathedrale zu Nanzig hinſichtlich der drei Abſiden und der flachen Kuppel an der Vierung. Nur fehlen die Seitenkapellen und iſt das Langhaus durch mächtige unkannelirte joniſche Säulen gegliedert, welche die über den ſchweren Kapitälen kleinlichen Arkadenbogen und das Tonnengewölbe tragen, eine bei der Wucht und verhältnißmäßig engen Stellung der Säulen unfrei wirkende Anordnung. Die Façade iſt nicht minder merkwürdig: Wieder zwei ſtarke, mit joniſchen Pilaſtern umrahmte Eckbauten; in der Achſe ein mächtiger Frontiſpiz mit gekuppelten Halbſäulen und wohlausgebildetem Giebel. In dieſer Koloſſal-Ordnung befindet ſich eine flache, die Thüre und das Rundbogenfenſter darüber einſchließende Niſche. Bis hierher iſt der Bau von einer gewiſſen Strenge, wenn gleich im Detail ſich Willkürlichkeiten geltend machen. Ueber den Eckbauten erheben ſich zwei Thürme von höchſt eigenartiger, derber, ſaftig voller Geſtaltung, die weder Boffrand noch ſeinem Nachfolger *Héré* anzugehören ſcheinen, Rundbauten mit an den Ecken vorgekröpften korinthiſchen Säulen, darüber je eine reich gegliederte barocke Laterne mit Kuppelhelm und endlich mit einer bekrönenden Koloſſalſtatue. Ueber dem Giebel aber, von ſeitlichen Konſolen geſtützt, getragen und umſchwebt von Statuen, erhebt ſich eine mächtige Uhr, ein dekoratives Prunkſtück von lebendigſten Umrißlinien, ein den Stutzuhren nachgebildeter Aufbau in mächtigen Formen.

Dieſe Vorſtufen des Lothringiſchen Kirchenbaues ſind bei der Beurtheilung der Façade der Kathedrale von Nanzig (Fig. 60) zu berück-

ſichtigen. Dieſelbe baut ſich zunächſt in zwei Ordnungen auf, korintiſch und joniſch, welche durch ſechs Pilaſterſtellungen in einen breiten Mittelbau, ſchmale Rücklagen und Eckbauten für die Thürme getheilt ſind. Erſterer wird von einem verkröpften Säulenpaar flankirt und von einem dritten Geſchoß mit kompoſiter Ordnung und verkröpftem Segmentgiebel bekrönt. Ebenſo ſteigen die Thürme in dritter Ordnung und über dieſer in einem den Spitzen von St. Jacques nachgebildeten, aber formal weſentlich gezähmten Rundgeſchoß mit Kuppelhelm und ſpitzer Laterne als Abſchluß auf. Die Maſſen ſind nicht eben glücklich vertheilt, die Thürme zu ſchwach für den über Gebühr und ohne Grund ſo mächtig entwickelten Mittelbau, das Ganze zwar in den Formen ſtreng franzöſiſch, im Entwurf aber ſperrig und leer. Wenn man die kläglichen Kunſtmittel ſtudirt, welche zur Verdeckung der frei über die Kirche ſich erhebenden Rückanſicht der Façade nöthig waren, ſo erkennt man mit wie theuren Mitteln die dekorative Formengröße des Baues erkauft und wie wenig innere Schaffenskraft in derſelben verborgen iſt.

Boffrand ſchreibt ſich den Entwurf der Schlöſſer zu Würzburg und von Stupinigi bei Turin zu. Von letzterem war bereits die Rede. Der Grundplan dürfte hier von ihm ausgehen. Nicht ſo in der fränkiſchen Biſchofsſtadt. Wir werden auf den dortigen Bau noch des Näheren einzugehen haben.

Ohne der Entwicklungsgeſchichte der franzöſiſchen Kunſt weſentlich vorzugreifen, kann man im Anſchluß an Boffrand ſogleich jene der lothringiſchen Architektur behandeln, welche trotz des Umfangs der ihr geſtellten Aufgabe mehr und mehr eine von Paris abhängige wurde und das Schickſal einer ſolchen erfuhr: das Zurückbleiben hinter der fortſchreitenden Lehrerin.

Emmanuel Héré de Corny (geb. zu Nancy 1705, † zu Lunéville 1762), die leitende Kraft unter der neuen Herrſchaft des ſeit 1735 durch den Wiener Vertrag als Herzog von Lothringen eingeſetzten polniſchen Königs Stanislaus Lesczyski, war zweiffellos ein achtunggebietender Meiſter, der König ein kunſtverſtändiger und für die Schmückung ſeiner Reſidenz beſorgter Fürſt. Aber ein höheres geiſtiges Leben, eine nationale Bedeutung und eine aus derſelben wirkende Durchdringung der Bauaufgaben mit künſtleriſchen Gedanken fand in dem Eintagsreiche nicht mehr ſtatt. Mit dem eigenthümlichen Eifer niedergehender Staaten, ſich wenigſtens in monumentalen Bauten zu verewigen, wurde in den dreißig Regierungsjahren des Königs (—1766) Außerordentliches geleiſtet, ohne daß die Kunſt eine innere Förderung erfahren hätte. Mit der Angliederung des Reiches an Frankreich verſchwand auch die lothringiſche Seitenlinie der Architektur.

Héré ſchuf im Auftrage des Königs den Stanislausplatz und die ganze denſelben umgebende großartige Stadtanlage (Fig. 60). Der Grundgedanke ſcheint zwar ſchon unter Leopold entſtanden zu ſein, darauf deutet die Anlage des Stadthauſes in der Achſe des Gouvernements hin. Zwiſchen dieſen beiden Gebäuden entſtand der wichtigſte Theil des neuen Nancy.

Zunächſt bildet die ovale Säulenhalle vor dem Gouvernement den Ausgangspunkt. Von dieſer führte ſchon ſeit dem 16. Jahrhundert der Place Carrière in breiten von Steinbrüſtungen und Statuen und Urnen eingefaßten Alleen gegen Süden. Auch einige der für Nancy bezeichnenden ſchönen Schmiedearbeiten, ſowie Fontainen in den Ecken ſchmücken den Platz, deſſen an beiden Langſeiten ſich hinziehende Baulichkeiten nach einem Plane ausgeführt wurden. Die Börſe und der Appellhof zeichnen ſich unter denſelben aus. Namentlich das Vorhaus und die Treppe der erſteren, ſchmuckloſe, doch gut angeordnete Anlagen, verdienen den Beſuch des Architekten. Der Platz

wird abgeſchloſſen durch einen Triumphbogen (1751) von ſtattlichen Verhältniſſen, deſſen Mittelarkade von zwei ſtark verkröpften korinthiſchen Säulen eingefaßt wird, während jenſeits der niederen Seitenthore Pilaſter angebracht ſind. Ueber der hohen mit Reliefs geſchmückten Attika erheben ſich Statuen und an der gegen den Stanislausplatz zugewendeten Seite ein Poſtament für eine Figurengruppe mit der Inſchrift. Das Ganze iſt bewegt und kräftig profilirt, doch durchaus ſtreng in der Handhabung der Profile, von ſtattlicher Wirkung und zumeiſt jenem Triumphbogen verwandt, den ein gleichfalls lothringiſcher Künſtler, *Jean Nicolas Jadot* (geb. zu Lunéville 1710, † zu Commercy 1761), für den nach Toskana verſetzten Herzog von Lothringen, Franz III., in Florenz 1745 (Fig. 81) erbaute. An den Bogen ſchließen ſich moderne Arkadenflügel mit gequaderten Rundbogenſtellungen, welche, die kurze rue Héré einfaſſend ſich gegen den Hauptplatz vor dem Stadthaus öffnen. Dieſer erhielt nun an den beiden in der Mitte von einer Straße durchbrochenen Schmalſeiten und an der Hauptfront, dem Triumphbogen gegenüber, Prachtbauten. Weder das Erzbiſchöfliche Palais in der Nordweſtecke, noch die gegen Süden gelegenen Hôtels des Fermes und Alliôt, noch endlich das frühere herzogliche Palais, jetzt Stadthaus, können beſondere Aufmerkſamkeit beanſpruchen, denn ſie alle ſind im Schema der Pariſer Paläſte errichtet, tüchtig, ohne beleidigende Fehler, aber ohne höhere Bedeutung. Nur das Vorhaus und die Treppe des Stadthauſes erheben ſich über die Gleiche mittleren künſtleriſchen Werthes. Erſteres iſt durch korinthiſche Säulenhallen in drei Schiffe getheilt, letzterer, in den Flügeln zwiſchen zwei Höfen liegend, mit Geſchick durch ſtarke ſeitliche Gliederung der Eindruck größerer Tiefe gegeben. Im Hauptgeſchoß des Baues befindet ſich eine ziemlich nüchterne Folge rechtwinkliger Räume, welche erſt neuerdings ausgebaut worden ſind. Den glänzendſten Schmuck erhielt das Innere des Rathhauſes wie der ganze Platz durch die prachtvollen ſchmiedeiſernen Gitterwerke (Fig. 82), die größten ihrer Art, welche *Jean Lamour* in unübertrefflicher Meiſterſchaft ausführte. Eine beachtenswerthe Schöpfung iſt ferner noch das Theater, an deſſen Innendekoration *Carlo Galli Bibiena* betheiligt war. Obgleich dieſelbe vielfach verändert wurde, ſcheint die urſprüngliche Anlage doch noch erkennbar. Mächtige toskaniſche Pilaſter gliedern den faſt kreisrunden Saal, zwiſchen welche die Bogen der beiden Ränge frei eingeſtellt ſind. Der dritte Rang iſt durch ſchlichte Holzſäulen und über den Pilaſtern durch Hermen abgetheilt, welche die flach gewölbte, wohl noch mit dem alten Gemälde verzierte Decke tragen.

Selbſtändiger, wenngleich wieder gebunden durch einen älteren

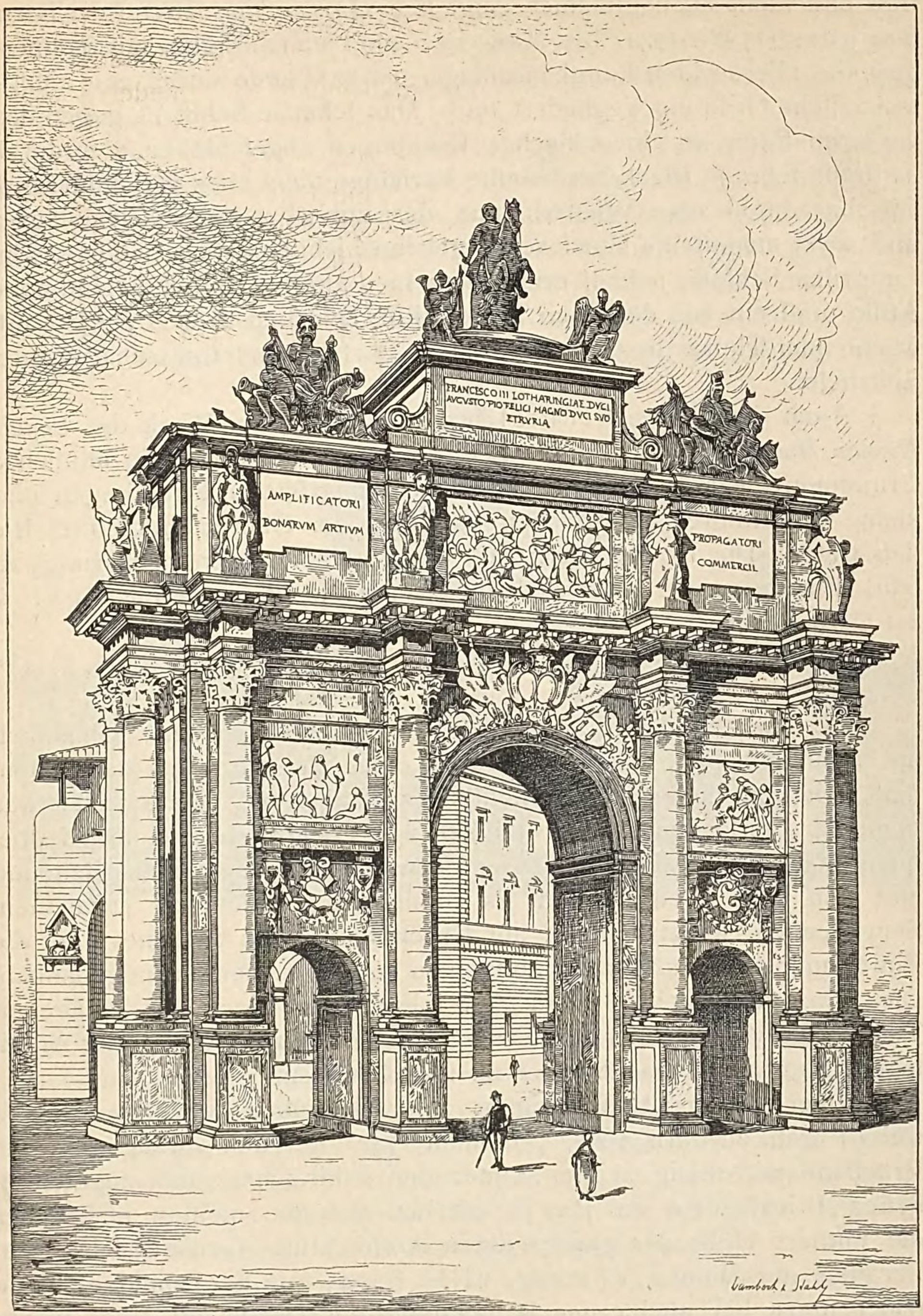


Fig. 81. Triumpfbogen an Porta S. Gallo zu Florenz.

Bau und nicht eben glücklich zeigt ſich *Héré* an der Kirche de Bon-Secours (1738—1741) bei Nanzig, einer einſchiffigen, mit Tonnengewölbe überdeckten Langhausanlage, deren Wände durch eine rieſige toskaniſche Ordnung gegliedert ſind. Das ſchmale Schiff iſt gegen den vorderen Raum in einem flachen Korbbogen abgeſchloſſen, der durch naturaliſtiſche, in Blech hergeſtellte Vorhänge nicht eben verſchönt wird. Die Façade iſt eine Wiederholung des durch vier derbe Halbſäulen und zwei eingeſtellte Stockwerke gekennzeichneten Mittelmotives vom Lunéviller Schloß; jedoch erhebt ſich hier über dem Gebälk eine hohe Attika und ein aus derſelben in der Mitte zwiſchen zwei Anläufen aufwachſender Thurm in zwei Geſchoſſen. Derſelbe endet in einem kleinen Spitzhelm.

Auch die Porte Stanislaus zu Nanzig, ein Werk des *Claude Nicolas Mique* (geb. zu Nancy 1714, † nach 1783), hat ein ähnliches Grundmotiv, vier toskaniſche Säulen, einen größeren Hauptbogen und kleine Seitenthore, bei welchen an Stelle der Obergeſchoßfenſter Reliefs treten. Die Porte Saint-Georges ſcheint älteren Urſprungs zu ſein. Ein gewaltiger, aber gedankenarmer Bau iſt ferner das Schloß zu Commercy.

Die Kunſtart des Boffrand wurde bald die allgemeine, namentlich im Monumentalbau. Denn der Beſitz eines feſten Schema der Schönheit, wie ihn dieſer Meiſter ſichtlich zu haben vermeinte, hat etwas ungemein verlockendes. Er ſchützt vor Fehlgriffen und fördert bequem die Leiſtungskraft, er wiegt den Architekten in Sicherheit und läßt ihm alles Weiterſtreben als ruhmſüchtige Neuerung erſcheinen. Sein Denken richtet ſich nur auf Durchbildung des Syſtemes, auf die Einreihung aller Kunſterſcheinungen in den bequemen Grundgedanken. Die franzöſiſche Schule jener Zeit folgte willig dem angeſchlagenen Tone. Die Werke einer Reihe aus derſelben hervorgegangener Architekten ſind kaum von einander zu unterſcheiden.

Einer der meiſtbeſchäftigten unter denſelben war *Jacques Jules Gabriel* (geb. zu Paris 1667, † daſelbſt 1742), der ſich vorzugsweiſe als Brückenbauer thätig zeigte. Unter den zahlreichen, ihm zugeſchriebenen Privatbauten zu Paris erheben ſich die meiſten nicht über die mittlere Höhe der gleichzeitigen Architektur. Genannt ſeien: die Façaden des Hauſes Varengeville (1704, rue St. Domique); dieſe leidet ſogar bei nüchterner Behandlung des Details an einer wenig geſchickten, zu gleichmäßigen Vertikaltheilung; das jüngere Haus Blouin (1718, rue St. Honoré) zeigt einen kleinen Fortſchritt, nament-

lich in der Grundrißanlage. Aber namentlich in den Provinzſtädten war Gabriel vielfach thätig. So wird ihm der Entwurf der Börſe und Duane zu Bordeaux (1730) zugeſchrieben, den ſein Sohn bis 1749 ausführte.

Es iſt dieſes Werk ein Theil der großen Stadtverſchönerungen, welche zu Ehren Ludwigs XV. auf Anordnung des Königs ſelbſt in zahlreichen Städten aufgeführt wurden. In Bordeaux wurde eine dem halbirten Vandômeplatz in der Grundform ähnliche, doch gegen die Garonne mit einer Breitſeite ſich öffnenden Anlage in dem damals neu angelegten Stadttheile geſchaffen, deren Achſe die rue St. Remy bildet. An den vorderen Ecken gelegen, bilden die genannten Bauten durch

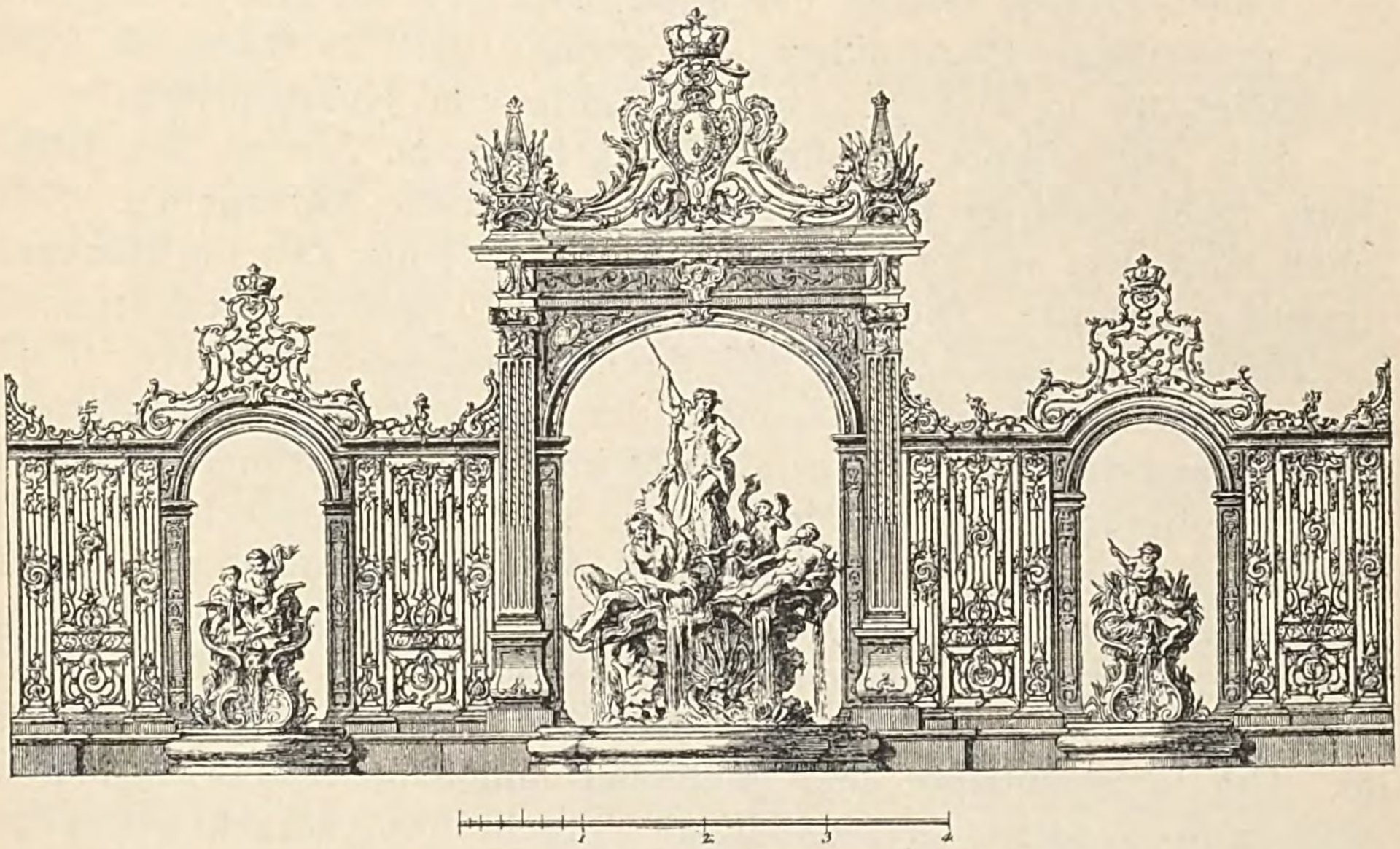


Fig. 82. Gitterwerk vom Stanislausplatz zu Nanzig.

eine joniſche Halbſäulenordnung über ruſticirten Arkaden, einen ſie bekrönenden Giebel und ein Manſartdach mit Laternen ausgezeichnete Pavillons, während die übrigen Façaden des Platzes nur von joniſchen Pilaſtern in den beiden Obergeſchoſſen getheilt ſind. In der Achſe liegt etwas hinter der Platzflucht zwiſchen zwei Straßen ein dritter ſchmälerer Pavillon. Die Architektur iſt zwar an ſich nicht ohne Reiz, doch völlig im Schema der Bauten Hardouin-Manſart's.

Auch die Stadt Nantes erfuhr durch Jacques Jules Gabriel vielfache Veränderungen. Selbſt Privatbauten am Quai Jean Bert nehmen das Schema der Pariſer Plätze hier auf. Das Stadthaus am Place Louis XV. zu Rennes (1720—1744) zeigt einen etwas friſcheren Geiſt.

Die beiden Eckpavillons und die an den zurückliegenden mittleren Thurm anſtoßenden Bautheile ſind dreigeſchoſſig, im Stil der Bauten des Laſſurance und ſeiner Genoſſen gehalten. Dieſe beſcheideneren Formen ſind gewählt, um den Mittelbau mächtiger erſcheinen zu machen: eine toskaniſche Doppelſäulenſtellung auf hohen Poſtamenten mit verkröpftem Geſims, welche eine große Niſche und darüber eine Inſchriftstafel umrahmt. In erſterer ſtand die Statue des Königs von *M. Lemoine,* ihr zu Füßen ſaßen zwei Genien. Ueber dem Giebel erhebt ſich in zwei Stockwerken ein leichter Thurmbau mit offenen oberen Stockwerken.

Charles Etiennes Briseux, der dritte unter den zur Zeit der Régence groß gewordenen Baukünſtlern, iſt weniger ſtark im Bauweſen ſelbſt beſchäftigt, um ſo wichtiger aber als Lehrer und Kunſtſchriftſteller.

Sein erſtes Werk „Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir“ (Paris 1728) giebt im Weſentlichen nur praktiſche Anleitungen. Sein Inhalt lehrt, wie an der Pariſer Akademie zu jener Zeit die Baukunſt vorgetragen wurde. Dieſem Buche ſchloß ſich Briſeux's bedeutendere Veröffentlichung an: „L'art de bâtir des maisons de campagne etc.“ (Paris 1743). In dieſer widmet er namentlich der Raumvertheilung (distribution) ſeine Aufmerkſamkeit, welche ſeiner Meinung nach in früheren Werken zu wenig berückſichtigt worden ſei. Er giebt dementſprechend Erfahrungsſätze, Beiſpiele von einfacheren und reicheren Bauten und enthält ſich äſthetiſcher Erörterungen. Seine Regeln für den Landhausbau ſind weder neu noch beſonders tief begründet, für den Baukünſtler heute noch nicht ohne Werth, für die Kunſtgeſchichte aber bedeutungslos. Um ſo anmuthiger und geiſtvoller ſind ſeine Grundrißlöſungen, welchen die moderne Architektur mit Unrecht ihre Aufmerkſamkeit entzogen hat. Das Ineinanderreihen der Räume, die geſchloſſene ſparſame Gruppirung derſelben, die geſchickte Einfügung der Nebengelaſſe, die ſelbſtändige Ausbildung der einzelnen Zimmer, die Wohnlichkeit der meiſt zweigeſchoſſigen Bauten, alle dieſe Vortheile einer hoch entwickelten Kunſt der Grundrißbildung zeigen ſich mit ſicherer Hand benützt, um eine Reihe hervorragender und vielfach als Muſter benützter Entwürfe zu ſchaffen. In den Façaden erhebt ſich Briſeux ſelbſt bei den ſtattlicheren Bauten nicht über das Schema der Zeitgenoſſen, etwa des Laſſurance, ja ſeine Vorliebe für abgeſchrägte und abgerundete Ecken giebt denſelben oft noch einen haltloſeren, weichlicheren Charakter. Die abſichtlichen Verſtöße gegen die antike Regel, welche in der Zeit der Regentſchaft aufkamen, jenes Aufbiegen und Unterbrechen der Hauptgeſimſe, finden auch hier ihre Anwendung. Der Säulenbau, ja ſelbſt vorherrſchende

Pilaſterordnungen werden für die Landhäuſer als zu ernſt und bedeutend abſichtlich vermieden oder doch nur an den Mittelriſaliten größerer Bauten im Obergeſchoß angewendet. Ein Zug der Vornehmheit iſt jedoch allen dieſen Façaden gemeinſam.

In dem dritten Werke, welches Briſeux erſt in ſeinen letzten Lebensjahren erſcheinen ließ und in welchem er ſeine theoretiſchen Anſchauungen niederlegt, in dem „Traité du beau essentiel dans les arts, appliqué plus particulièrement à l'architecture“ (Paris 1752), offenbart ſich ein ſo weſentlich veränderter Geiſt, daß man mit Erſtaunen eine ungeheure Schwenkung in den Anſchauungen des Meiſters feſtſtellen müßte, wenn ſich der Wandel nicht durch einen tiefen Umſchwung der allgemeinen künſtleriſchen Lage erklärte.

Die Schilderung desſelben muß einſtweilen verſchoben werden. Es genügt hier feſtzuſtellen, daß ein erneutes Streben, der Antike nachzueifern, ſich ſtürmiſch geltend machte. Da zeigt ſich denn Briſeux als feinſinniger Vertreter der alten akademiſchen Schule, welcher geiſtig noch völlig in den Problemen lebt und webt, welche in ſeiner Jugend nach Perrault's und Blondel's Anregung maßgebend waren, und zwar mit einer kräftigen Hinneigung zu letzterem, dem Sieger in der Lehrmeinung der Akademie.

Denn Briſeux behauptet, und nicht ohne Recht, der Einfluß Perrault's ſei daran ſchuld, daß die Nachfolger Blondel's im Lehrſtuhle bald aufgehört haben, deſſen ſtrenge Regel zu lehren, daß die jungen Künſtler die wichtigſten Grundſätze vernachläſſigten, eine Menge von Ornamenten an den Gebäuden zwecklos häuften und daß es doch keinem gelungen ſei, neue Formen zu erfinden. Die Architektur habe aufgehört, neben den Monumentalbauten wirklich Verdienſtliches zu leiſten, bis auf wenige Ausnahmen (Hôtel de Soubise und de Carnavalet, Bauten von *Cartaud* und einige andere). Darum läßt ſich Briſeux angelegen ſein, mit größter Schärfe die Regeln Blondel's feſtzuſtellen und zu vertheidigen, Perrault in einer Art Katechismus, in Rede und Gegenrede, Schritt für Schritt zu widerlegen. Er ging hierbei von dem durch Cordemoy vorzugsweiſe vertretenen Grundſatz aus, daß die Natur, d. h. der urſprüngliche Hüttenbau, als Grundelement der Ordnungen zu betrachten ſei, daß die Antike als unmittelbar und allein richtig aus dieſem geſchöpftes Vorbild für jedes künſtleriſche Schaffen maßgebend ſein müſſe. Vor jedem Abweichen vom Alten, vor Verzerrungen und Freiheiten warnt er, da ſie ſtets dem guten Geſchmack zuwider ſein müßten. Auf die überfeinerten Beſtrebungen des Briſeux, ältere und gleichzeitige Schriftſteller betreffs der richtigen Theilung in Moduli u. ſ. w. zu verbeſſern, hier einzugehen, würde zu weit führen. Dieſelben hielten

ihn jedoch nicht ab, ſich gelegentlich weiter von der Antike in ſeinen Detaillirungen (Blatt 18, 19) zu entfernen, als ſeine um ihrer Selbſtändigkeit willen von ihm angefochtenen Gegner.

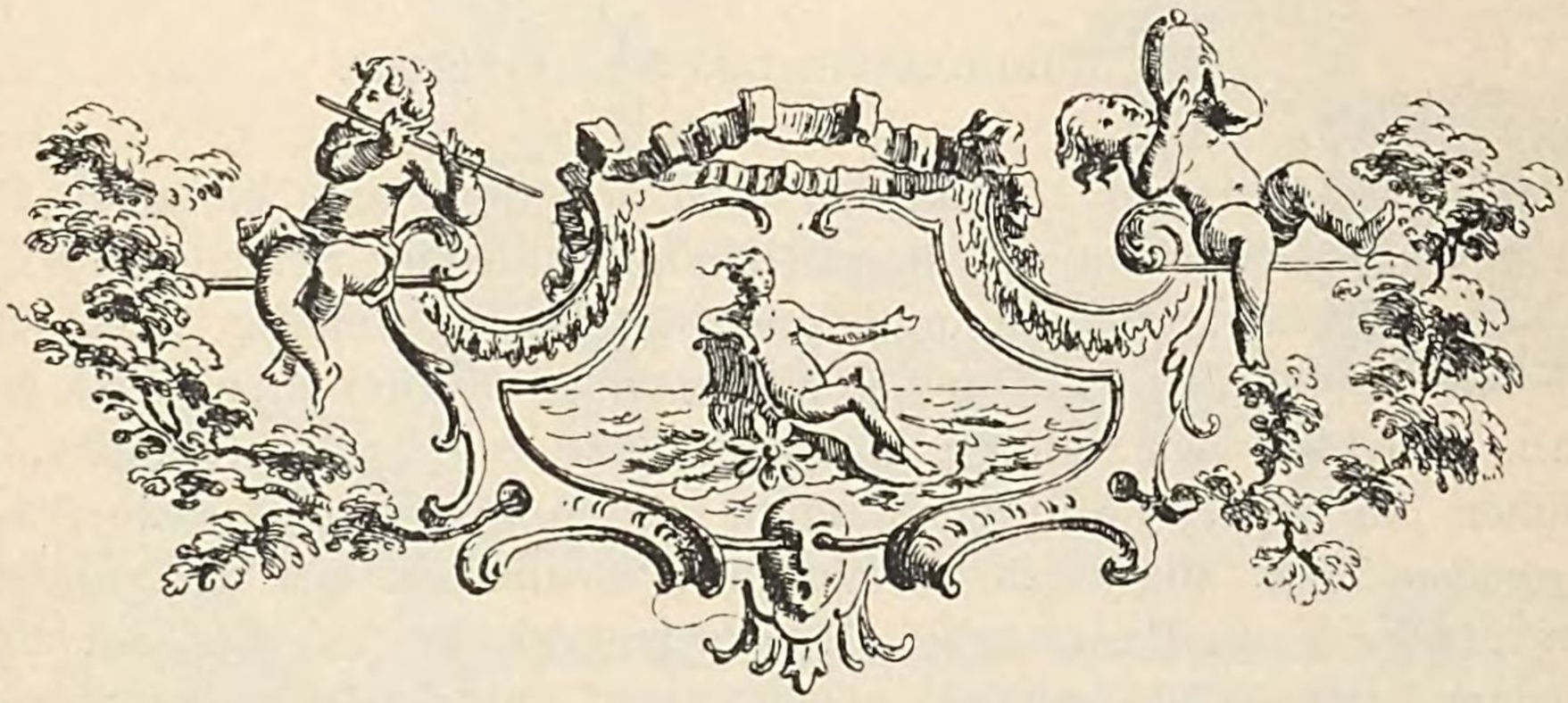
Es iſt nun ſehr lehrreich, die ſo lebhaft vertheidigte und zumeiſt ernſt gemeinte Begeiſterung für helleniſche und römiſche Architektur künſtleriſch thätig zu ſehen. Briſeux war freilich ſo wenig wie Blondel, Cordemoy u. a. ein vielbeſchäftigter Architekt. Aber in ſeinen Plänen ändert ſich auch im Alter ſtiliſtiſch nichts. Sein Programm iſt dasjenige, unter welchem das Rococo zur Blüthe kam. Obgleich Palladianer in der Ueberzeugung, obgleich beſeelt von einer unbedingten Begeiſterung für die Antike, kommt er nicht aus der Formenſprache heraus, welche die Durchdringung des italieniſchen Barock mit dem franzöſiſchen Klaſſicismus des älteren Manſart geſchaffen hatte.

In ſteigender Entſchiedenheit hatte ſich bei den Schülern Hardouin-Manſart's das Streben geäußert, aus dem Einfluß des Rococo-Kunſtgewerbes, aus dem Geiſteskreis eines Oppenort und Meiſſonnier zur alten Klaſſicität der Akademie zurückzukehren. Das größte Hinderniß zu dieſem Schritte war nicht der böſe Wille der Künſtler, ſondern ihr Unvermögen, die der Schule aufliegenden Feſſeln abzuſtreifen, jener Zug nach dem ſpielend Anmuthigen, jene Abneigung vor der Wucht und Entſchiedenheit der einfach die ſtatiſchen Funktionen andeutenden Bauglieder, jene Vorliebe in leicht vermittelnde Kurven, bequem ſich den Forderungen derſelben einſchmiegendes Ornament, für Brechen der Ecken, jene Verhüllung kräftiger Mauermaſſen durch dekorative Quaderung und Rahmenwerk. Wohl hatte der Monumentalbau ſich entſchiedener Motive bedient, aber auch hier war man über mehr oder minder geglückte Umbildungen der Louvre-Kolonnade nicht hinausgekommen, ſeit Hardouin-Manſart dieſelbe an den Façaden ſeiner Pariſer Plätze in eine Pilaſterarchitektur zu verwandeln unternommen hatte.

Es fehlte der franzöſiſchen Schule nicht an künſtleriſchem Können, an großen Aufgaben, an tüchtiger Schulung. Es fehlte ihr aber an geiſtiger Friſche und an Geſtaltungskraft. Die Akademie für das Bauweſen hatte ſich als das erwieſen, wozu ſie geſchaffen, nicht als eine fördernde, ſondern als eine zurückhaltende Macht. Denn die treibenden Gedanken werden in jungen Herzen und Köpfen geboren. Die Anerkennung und die hohe Stellung im geſellſchaftlichen Leben, welche doch zumeiſt Vorbedingungen zur Aufnahme in die Akademien ſind, gehört dem Alter an. In jeder ſchaffensfriſchen Zeit werden daher die Akademien aus Männern beſtehen, deren Ideale nicht die der fortgeſchrittenen Schule ſind; und je mehr die älteren

Meiſter den Beifall der ſtets hinter der Kunſtentwicklung fortbleibenden Menge finden, um ſo ſtärker wird ihre durch Gemeinſamkeit des Zieles erhöhte Gewalt auf jene drücken, welche gegen die veraltenden Kunſterſcheinungen mit der neueren Zeit entnommenen Gedanken anſtürmen.

Hatte Colbert die Abſicht gehabt, die von Blondel gefundenen, damals für das höchſte Gut der franzöſiſchen Baukunſt gehaltenen Geſetze durch die Akademie zur dauernden Richtſchnur für das franzöſiſche Bauweſen zu machen, ſo war ihm dies nur zu gut gelungen. Schon herrſchten ſie 70 Jahre, ſie hatten ſich ſtark genug erwieſen, den Barockſtil in Lebrun's plötzlichem Anprall zurückzuſchlagen und das folgende Rococo wenigſtens äußerlich in ihr Syſtem zu bringen. Auch noch einem dritten Angriff ſollten ſie ſiegreich widerſtehen.



VII. KAPITEL.

Die Wiederkehr des Klassicismus.

Oben war bereits die Rede von dem keck barocken Plan Meiſſonnier's für die Hauptfaçade der Schritt für Schritt aufgebauten und daher für die franzöſiſche Architekturgeſchichte ſo bedeutungsvollen Pariſer Kirche St. Sulpice. Dieſelbe war infolge einer Konkurrenz (1732) entſtanden, bei welcher ein bisher wenig bekannter junger Künſtler, *Giovanni Niccolo Servandoni* (geb. angeblich zu Florenz, wirklich jedoch in Lyon 1695 oder 1696, † zu Paris 1766), den Preis und den Auftrag zur Ausführung (1733—1749) erhielt. Dieſer war ein Schüler des *Giovanni Paolo Panini* (geb. zu Piacenza 1691, † zu Paris 1765), mithin hervorgegangen aus der italieniſch-klaſſiciſtiſchen Schule, welche in Salvi und ſeinen Kunſtgenoſſen gleichzeitig zum Ausdruck kam. Wieder war dieſer Richtung in Paris nur auf einem Umwege Geltung verſchafft worden. Man war auf die Feſtdekorationen aufmerkſam geworden, welche Panini, der Maler der römiſchen Ruinenwelt, für den Kardinal von Polignac in deſſen Palaſt zu Rom gelegentlich der Geburt des Dauphins (1729) anordnete und deren Darſtellung 1730 in Stich in Paris erſchienen. Darauf war Panini 1732 zum Mitglied der Pariſer Malerakademie ernannt worden [1]), eine Stellung, die auch ſein Schüler

---

[1]) Henry de Chennevières, Jean Paul Panini, in L'Art, Paris 1880.

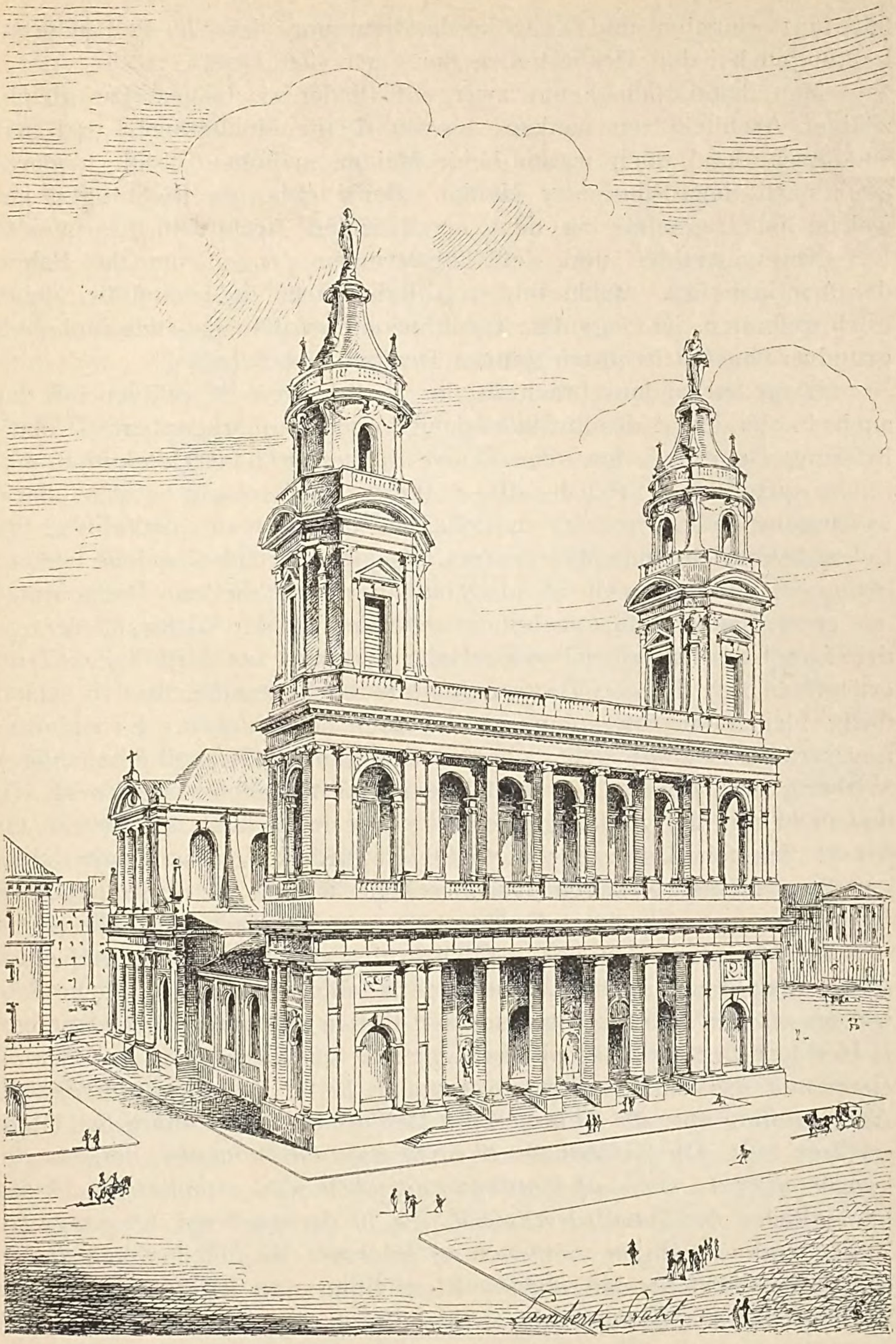


Fig. 83. S. Sulpice zu Paris nach dem zweiten Façadenentwurf Servandoni's.

ſeit 1731 einnahm und zwar in Anerkennung der viel bewunderten Leiſtungen bei den Dekorationen der Oper (ſeit 1728).

Man kann ſich kaum zwei entſchiedenere Gegenſätze gleichzeitiger Architekturen denken, als die Pläne Meiſſonnier's und Servandoni's. Und doch waren beide Meiſter in hohem Grade modern, ganz nach dem Sinne der Menge. Beide gehörten Richtungen an, welche im Gegenſatz zu dem herrſchenden Architekturſtil ſtanden. Der Kunſtgewerbler und der Theatermaler rangen um die Palme der Anerkennung. Beide ſind von Italien mächtig beeinflußt, italieniſch geſonnen, im Gegenſatz zur franzöſiſchen Bauakademie und doch grundverſchieden in ihrem ganzen Denken und Schaffen.

Denn Servandoni brach in der Façade von St. Sulpice mit der auch in der Front des Invalidendomes noch klar erkennbaren Ueberlieferung Debroſſe's, um neue Motive in die Kirchenarchitektur Frankreichs einzuführen. Vor die drei mittleren Schiffe legte er eine offene toskaniſche Halle von vier freiſtehenden und vier an quadratiſche die Ecken kennzeichnende Mauerkörper angelehnten Säulen, welche letztere gekuppelt ſind und je ein Rundbogenfenſter umſchließen. Dicht hinter der erſten Säulenreihe folgt eine zweite und an der Rückwand der vor dem Langhaus ſich hinziehenden Halle eine dritte von Halbſäulen. Nun erſt öffnen ſich die drei Thore gegen die Kirchenſchiffe. In den beiden übrig bleibenden Interkolumnien befinden ſich Niſchen. Ein glattes, unverkröpftes Geſims zieht ſich über dem ganzen Geſchoß in mächtiger Wirkung hin. Darüber erhebt ſich ein zweites joniſches Stockwerk. In dieſem iſt nur die vordere Säulenreihe eine freie, über der zweiten erſtreckt ſich ſchon eine durch Pilaſter gegliederte und von dazwiſchen geſtellten offenen Arkaden durchbrochene Wand. Auch dieſen Stock ſchließt ein unverkröpftes Geſims ruhig und einfach ab. Mit einem rieſigen etwa 10 Meter hohen Giebel über der Säulenhalle und einer Attika über den ſeitlichen Mauerkörpern ſchloß das urſprüngliche Projekt Servandoni's ab, welches demnach eine ſo außerordentliche Strenge, ja Herbheit der architektoniſchen Linien zeigte, ſo ganz in den Grundelementen des antiken Säulenbaues ſich hielt, daß die bewundernde Anerkennung über die Kühnheit des Meiſters bei den Pariſern ſich leicht erklären läßt. Die Säulenhalle iſt nicht mehr ein Schmuck, der, vor die Façade geſetzt, etwa als Portikus entwickelt wird, ſondern ſie iſt das Weſentliche, der Inhalt der Façade. Es iſt der wuchtige, ſchwungvolle Zug der gleichzeitigen römiſchen Architektur, der ſich inmitten der an der Seine herrſchenden akademiſchen Kälte und kleinen Zierlichkeit mit entſchloſſener Kraft Platz ſchuf. Wenn die zeitgenöſſiſche Kritik auch Servandoni's Werk als roh und im Detail (beiſpielsweiſe in der

ungeſchickten Anlage der Viertelſäulen an den Ecken der Vorhalle) als unfertig erklären mochte, ſo zeigte ſie doch eine männliche Entſchiedenheit und vor Allem eine Fortbildung des alten Gedankens der zweigeſchöſſigen Kirchenfront zum Säulentempelbau, welche allen Freunden der Antike als eine große That mit Recht erſcheinen mußte. Allerdings mit der inneren Geſtaltung der Kirche hat die Façade wenig zu thun. Sie iſt ein Dekorationsſtück, ſelbſtändig erdacht und daher auch ſelbſtändig in der Erſcheinung. Aber nicht dies war es, was Bedenken erweckte, vielmehr ſcheint man die Unkirchlichkeit, vielleicht beſſer die Unchriſtlichkeit der Anlage empfunden zu haben. Bei dem durch die Kritik beeinflußten, erſt ſeit 1742 angenommenen zweiten Plan (Fig. 83) wurden auf die die Ecken kennzeichnenden Mauerkörper Thürme aufgeſetzt. Eine dritte korinthiſche Ordnung gliedert deren erſtes Stockwerk. Schwache, konſolenartige Anläufe vermitteln den Uebergang zum Achteck. Es folgt ein rundes Geſchoß, endlich auf ſanft anſchwingendem, kurzem Steinhelm je eine Koloſſalſtatue als Abſchluß der in ihrer ganzen Formgebung ein Entgegenkommen gegen den vorwiegenden Rococogeſchmack bekundenden Thürme. Die Verhältniſſe ſind mächtige, die beiden Ordnungen mit der ſie bekrönenden Baluſtrade 41 Meter, die nicht ganz zur Ausführung gelangten Thürme weitere 42,5 Meter hoch. Solchen Abmeſſungen entſprach der enge Bauplatz nach Pariſer, mit den römiſchen auch hierin in ſcharfem Gegenſatz ſtehenden Begriffen allerdings wenig. Daher betrieb Servandoni die Freilegung des Kirchplatzes aufs Eifrigſte. Trotzdem warf man dem Architekten die Größe der Verhältniſſe noch in ſpäterer Zeit vor. *J. F. Blondel* wünſchte in ſeiner Kritik des Baues nach altem Schema und um die kräftigen Kontraſte zwiſchen wagrechten und ſcheitrechten Linien modiſch elegant abzumildern, über dem Mittel eine dritte Etage mit Giebel, wenngleich eine ſolche, ganz freiſtehend, nur dekorativen Zwecken dienen könnte. Aber wenn auch der Thurmbau im Grundgedanken und im Detail keineswegs die volle Kraft des erſten Planes vergegenwärtigt, ſo zeigt er doch eine künſtleriſche Entſchiedenheit, wie bei keinem gleichzeitigen franzöſiſchen Architekten. Die Façade Boffrand's für die Kathedrale zu Nanzig bietet hier ein für die franzöſiſche Architektur wenig ehrenvolles Vergleichsmoment. Auch in dem zweiten Plane Servandoni's ſtehen lothrechte und wagrechte Linien in kräftigem Gegenſatz zu einander. Gegenüber den den Zwieſpalt ängſtlich umgehenden Formen der höfiſchen Kunſt ſehen wir hier ein kräftig männliches Wollen; ein Schaffen mit Maſſen, nicht mit gegebenen Formeln. Die Vertheilung der Schatten, namentlich durch die eigenartige Geſtaltung des Obergeſchoſſes, iſt eine überaus wirkungsvolle, die Architektur bei

großer Einfachheit des Motives durch die Wiederholung desſelben hinter einander reich und wuchtig; man verſteht, warum namentlich die Laienwelt den Bau für eine der großartigſten Architekturleiſtungen von Paris erklärte, warum Servandoni mit Ehren und mit ſelbſt für jene, mit Geldmitteln nicht kargende Zeit unerhört erſcheinendem, irdiſchem Gut überhäuft wurde.

Weniger glücklich iſt die Anlage der Orgel im Hauptſchiff der Kirche oberhalb einer etwas engbrüſtigen korinthiſchen Säulenordnung. Aber wieder iſt es die energiſche Klafficität, welche dem Bau Anerkennung verſchuf.

Den ungemeſſenſten Beifall aber erwarb ſich Servandoni durch ſeine Theaterdekorationen, mit welchen er eine Triumphreiſe durch das höfiſche Europa machte. So verallgemeinerte ſich die Kenntniß ſeiner Kunſtauffaſſung. Tiefgehende Wirkung hinterließen ſeine Dekorationen namentlich in dem am ſtärkſten vom berauſchenden Trunk des Barock umfangenen Deutſchland. Die „großen, ernſthaften, natürlichen und ebenmäßigen Verzierungen“, mit welchen Servandoni, nach *Krubsacius*' Urtheil, „aus Liebe zur alten griechiſchen und römiſchen Bauart und Verzierung“ in den Dresdener Singſpielen 1755 und 1756 auftrat, haben viel „zur Wiederherſtellung des alten guten Geſchmackes beigetragen“. Leider ſind dieſe Augenblickswerke meines Wiſſens ausnahmslos ſchnell wieder verſchwunden, da ſie auch nicht im Bilde feſtgehalten wurden.

Durch Servandoni wurde der Einfluß, welchen die Niederländer auf die franzöſiſche Baukunſt bisher gehabt hatten, verdrängt. Auch ſie hatten durch die Feſtdekoration im Getriebe des Pariſer Kunſtlebens und Staatsbauweſens ſich Boden geſchaffen. Wir nannten bereits *Anton Franz van der Meulen* († zu Paris 1690), den Schlachtenmaler Ludwigs XIV., welcher auch die Obſequien für Notre Dame zeichnete. Die Hauptperſonen unter Ludwig XIV. jedoch ſind die drei *Slodtz*, die „Könige vom Katafalk“, wie ſie Chennevières[1]) nennt.

Sebastian Slodtz (1655—1726) aus Antwerpen, war ein Schüler Girardon's und als Bildhauer ohne ſonderlichen Erfolg thätig. Als Feſtdekorateur ſchloß er ſich der großen Linie niederländiſcher Künſtler an, an deren Spitze *Rubens* ſteht. Wir kennen die glänzende Art, mit welcher der große Meiſter Feſte zu verherrlichen wußte, aus den Stichen des *Theodor van Tulden; Gaspard de Craijer* (1584—1669) verfolgte mit ſeinem 1636 errichteten Triumphbogen eine ähnliche Richtung.

---

[1]) Henry de Chennevières: Les Slodtz, décorateurs de pompes funèbres et de fêtes de cour. L'Art, Paris 1881.

Auch die Momentdekoration von *Jacob Colin* zum Einzuge Kaiſer Karl VI. in Gent (1717) entſpricht noch dem Geiſt des Großmeiſters, während unmittelbar darauf die reichere Form der barocken Kunſt, wie ſie in den Häuſern am Markt zu Brüſſel ſich darſtellt, auch an den Feſtdekorationen ſich geltend machte. Die Triumphbogen, welche gelegentlich des Feſtes der hl. Gudula in Brüſſel (1717, herausgegeben von *P. de Caſmeyer*), diejenigen, welche der Architekt *Jean Thibaut* 1735 zu Brüſſel errichtete, wie vor allem die faſt gleichzeitigen 1739 des Architekten *Hans van der Heijden* aus Amſterdam, welche im Urtheil der Zeitgenoſſen alles vorher dageweſene übertrafen, können als Zeugniſſe dieſer Kunſtrichtung gelten.

In Frankreich würden dergleichen barocke Arbeiten entſchieden nicht gefallen haben. Die Söhne des Sebaſtian Slodtz, ſämtlich ſchon in Paris gebildet, wendeten ſich daher auch einer ſtrengeren Richtung zu. Der Berühmteſte unter ihnen iſt *Renat Michel Slodtz* (geb. 1705, † 1761, meiſt *Michel Angelo Slodtz* genannt). Aelter waren *Sebastian Anton Slodtz* († 1754) und jünger *Paul Ambroise Slodtz* (geb. 1702, † 1758). Der erſtere erwarb ſich ſeinen Ruhm als Bildhauer zunächſt in Italien, wohin er wiederholt zurückgekehrt zu ſein ſcheint. Die erſte große Dekoration führte er mit ſeinem älteren Bruder allein aus. Es war das in St. Sulpice aufgeſchlagene caſtrum doloris für den 1734 verſtorbenen Marſchall Marquis de Villars, den Sieger von Friedlingen und Malplaquet. Es folgen 1735 die Erinnerungsfeier für die Königin von Sardinien, 1741 die Begräbnißfeſtlichkeiten der zweiten Frau des Königs von Sardinien, welche beide *Cochin* radirte, 1746 der in Notre Dame und St. Denis veranſtalteten Trauerdekorationen für die Dauphine, 1746 der Leichenpomp für König Philipp von Spanien und 1747 derjenige für die Königin von Polen.

Der jüngſte Slodtz iſt ſeiner Kunſt nach ein Italiener, ſtiliſtiſch dem Servandoni verwandt. Er vereinte ſich mit ſeinen Brüdern zu der Leichenfeierlichkeit für die Königin von Spanien (15. Jan. 1760), bei welcher er über dem Sarkophag einen Tempel in Kompoſitaordnung und über dieſem einen Obelisk ſchuf, der durch die Vornehmheit und Einfachheit ſeines Geſchmackes Paris in Entzücken verſetzte. Die Dekorationen für den 1761 geſtorbenen Herzog von Burgund ſchloſſen ſich dieſen Arbeiten an.

Auch *Giuseppe Galli Bibiena* war in Paris gefeiert worden. Dieſe barocken Meiſter hatten im Theater, wohin der Einfluß der Akademie nicht drang, ihre Freude an phantaſtiſchem Reichthum der Form und ihr Hinwegſehen über die als kleinlich verlachten Regeln der Akademie den Franzoſen vorgeführt. Der Erfolg Servandoni's beruht aber vor-

zugsweiſe auf dem Umſtand, daß er nun auch das Theater in's klaſſiciſtiſche Lager hinüberzog und auf demſelben den Pariſern Bauwerke vorzauberte, welche denjenigen rings um ſie herum geiſtig näher ſtanden, als das, was ſie bisher auf der Bühne bewundert hatten.

Ludwig XV., obgleich 1723 für unmündig erklärt, ſtand noch unter der Leitung des Kardinal Fleury. Aber er begann, ſeitdem er zum Mannesalter herangereift, ſeit der Mitte der dreißiger Jahre Einfluß auf die Geſtaltung des Hofes zu erlangen. Der Ruin des unbeſchränkten Königsthums ſchritt mächtig fort. Der König glich ſeinem Vorgänger an ausſchweifendem und ſchamloſem Wandel, aber nicht an innerer Männlichkeit. Planlos, von den Ränken des Hofes ſelbſt hin und hergeworfen, unwürdiger Weiber unwürdigerer Spielball, als Selbſtherrſcher beherrſcht von der offenkundigen Schande, ward er ſeinem eigenen Volk mehr und mehr ein Gegenſtand des Spottes und des Eckels. Die einſt ſo ruhmreichen Heere erhielten Schlag auf Schlag; während die Nation ſich durch die Siege Ludwigs XIV. als durch ihre eigenen geehrt fühlte, ſpottete ſie über die kümmerliche Thatenloſigkeit ihrer Regierung und Kriegsleitung. Die harten, unerbittlichen Geſetze, welche jedoch nicht im Verfolg beſtimmter ſtaatlicher Gedanken und feſter Abſichten erlaſſen worden waren, fanden nicht in der Menſchlichkeit und in höherer Einſicht, ſondern in der Käuflichkeit Aller eine noch weit mehr entſittlichende Milderung. Während äußerlich der Grundſatz beſtehen blieb, daß der Staat völlig in der Perſon des Fürſten aufzugehen habe, erkannte man mehr und mehr, daß ganz andere ſeiner Theile die eigentlichen Träger desſelben ſind. Aber der gewaltige Aufbau des Königsthums, der getragen wurde von einer mit demſelben auf's engſte und durch gemeinſamen Nutzen verbündeten Geiſtlichkeit, von einem ſittlich und geiſtig herabgekommenen Adel, den zwar der Hof vernichtet hatte, aber nun auch allein in ſeinen Vorrechten, den einzigen Quellen ſeiner Macht und ſeines Reichthumes, zu erhalten vermochte, dieſe ganze Schlachtreihe von um ihr Lebenswohl kämpfender und im Beſitz der Macht befindlicher Gewalten konnte erſt geſtürzt werden, nachdem ſich Glied zu Glied abgebröckelt hatte.

Die Gewalten zerfielen denn auch in ſich ſelbſt, da ſie nur bei ſelbſtiſchen Zielen zuſammenhielten. Zu ihrem eigenen Verderben ſtrebte jede kurzſichtig nach ſchnell erreichbarem Vortheil. Die unerhörte Belaſtung durch Steuern rief die Gegnerſchaft der Geiſtlichkeit hervor, auch die Parlamente begannen ſich wieder zu regen, welche Ludwig XIV. ganz an die Wand gedrückt hatte. Beide ſuchten nach einer rechtlichen

Begründung ihres Widerſpruches und bald entwickelten ſich in unmittelbarer Nähe des Thrones ſtaatsrechtliche Grundſätze, welche der Macht desſelben Einhalt geboten. Es waren zunächſt die Bevorberechtigten, welche dem Könige auseinanderſetzten, daß der Gehorſam gegen die Reichsgeſetze höher ſtehe als der gegen den Fürſten, die mithin die Machtgrenze zwiſchen Staat und König feſtſtellten und ſo den Keil in die alte Verfaſſung einſchoben. Sie ahnten freilich noch nichts von der Wucht, mit der ein endlich entfeſſeltes Volk auf dieſen Keil einhämmern werde.

Die Darſtellung der öffentlichen Pflichten und Rechte der Einzelnen wie Regierungen, Unterſuchungen über den Urſprung der Macht und die Grenzen des Gehorſams, über die Quellen des Volkswohlſtandes und die Gründe ſeiner Schädigung, eine aus den zu Tage liegenden Schäden des Alten immer mehr ſich ſtärkende Neuerungsſucht, die aus dem Jammer der Bedrückten erwachte Begier Hilfe zu bringen, menſchenwürdige Verhältniſſe zu ſchaffen, Wahrheit und Recht wieder zu Ehren zu bringen — dieſe tauſendfältig ſich kreuzenden Beſtrebungen durchzogen die franzöſiſche Hauptſtadt.

Die Aufklärung, der freie forſchende Gedanke fanden neuen Einlaß in Paris. Und mit ihnen die Antike in der Kunſt. Englands Einwirkung wurde immer bemerkbarer, diejenige Hollands, als des freieſten Staates, trat hinzu. Wie dort ſchmiedete auch in Frankreich der religiöſe Freiſinn, die auf naturwiſſenſchaftliche Erkenntniß begründete, auf Sittenlehre aufgebaute Weltanſchauung aus der Philoſophie der Alten ihre Waffen. An die Stelle der ſittenloſen Schilderungen der Rococozeit, der liebenswürdigen Kleinmalerei und ſchelmiſchen Anmut einer Prevoſt und Crebillon tritt in Voltaire die Klarheit und Beharrlichkeit eines philoſophiſchen Kopfes, welcher aber der Anmuth und Vielgeſtaltigkeit der Schule nicht entbehrt, aus welcher er hervorging.

Von allen Seiten verſuchte man auf's neue die Ergründung des Weſens der menſchlichen Dinge. Die Richtung der Gedanken war gegen die beſtehenden Autoritäten gerichtet. So auch in der Kunſt und namentlich in der Architektur. Nicht das Vorbild der großen Meiſter, vor allem nicht die nun ganz in Mißachtung kommenden Barockkünſtler wollte man weiter anerkennen, ja man begann ſogar die Lehrer der wieder zu voller Anerkennung gelangten Antike, die Theoretiker der Renaiſſance, vorſichtiger zu benützen und kritiſcher zu behandeln. Bald entwickelte ſich die Energie des Urtheils zu dem bisher unerhörten Wagniß, die Antike ſelbſt zu zergliedern und auf ihre Geſetzmäßigkeit zu prüfen.

So beginnt die Macht Palladio's zu ſinken und zunächſt eine neue

Auffaſſung der klaſſiſchen Kunſt Platz zu greifen, welche von der Renaiſſance minder beeinflußt, nach den Vorbildern Italiens und ſpäter Griechenlands, nach neuen Ausgrabungen und Meſſungen ſich richtend, eine Auffaſſung baulicher Schönheit herausbildete, welche jener Manſart's und Blondel's verwandt war und daher auch in dieſen vom Rococo über die Achſel angeſehenen Künſtlern die glänzendſten, nur durch die Ungunſt der Verhältniſſe, durch den Mangel der beſſeren Kenntniß antiker Bauwerke, von der Vollendung fern gehaltener Vertreter edler Architektur erblickte.

Es iſt die Zeit des Ueberganges vom palladianiſchen zum latiniſirenden und helleniſirenden Klaſſicismus.

Schon im Jahre 1737 publicirte *Charles Nicole Cochin* (geb. zu Paris 1719, † 1790), der bekannte Kupferſtecher, einen „Brief an einen jungen Maler“, in welchem er ſich zum Vertheidiger deſſen aufwirft, was er den „grand goût“ nennt. Mit Eifer wendet er ſich gegen die Luſt an Ausſchweifungen, gegen die Verwilderung der Kunſt, namentlich aber gegen den auf der Höhe ſeines Ruhmes ſtehenden *Meissonnier*, den er folgendermaßen kennzeichnet: „bombeur de toutes corniches, cintreur de toute ouverture, inventeur de contraſtes, faiſant rondir et ſerpenter toute forme dans un cartel.“

Dieſer kecke Angriff gegen den gefeierten, als geiſtreichſten Vertreter des Pariſer Geſchmackes von der ganzen Welt geſuchten Künſtler wäre nicht von Erfolg geweſen, wenn der damals noch blutjunge Cochin ein alleinſtehender Mann geweſen wäre. Dieſer Künſtler wurzelte in ſeinen Anſchauungen, in der Lehre ſeines Großvaters, *Nicole Cochin*, welcher ſeinerſeits der Richtung Callot's angehörte. Der auf unmittelbarer Naturauffaſſung begründete Klaſſicismus der lothringiſch-franzöſiſchen Malerſchule war ihm in Fleiſch und Blut übergegangen. Er wetteiferte mit dem großen Meiſter von Nanzig hinſichtlich der lebenswahren Darſtellung der ihn umgebenden Welt. Seine Bilder aus dem Straßenleben von Paris ſind von dem Geiſte Callot's durchdrungen. Mit dieſem verband ſich der Sinn für das einfach Natürliche im Gegenſatz zu dem theatraliſch Ueberreizten, die Freude an der Idylle, die Abneigung vor der verſchnörkelten Ueberfeinung und der Hohlheit wohlgeſtellter Phraſen, hinter denen ſchon lange keine Thaten und keine ächten Empfindungen mehr ſtanden. Will man aber die ganze Bedeutung jenes Angriffes erkennen, ſo muß man Umſchau über die Sachlage im Pariſer Bauweſen halten, um ſich über das Durcheinander der künſtleriſchen Strömungen klar zu werden. Die Lage um 1737 war folgende:

Der Hof ſtützte die akademiſchen Architekten, die trockenen

Kaſſiciſten der Schule Hardouin-Manſart's, der jüngere Cotte baute ſtreng nach den Plänen ſeines Vaters die Rochuskirche fertig, Boffrand's Hôtel de Montmorency zeigte die akademiſchen Formen, mit welchen man majeſtätiſche Größe auszudrücken meinte, zuerſt vom monumentalen auf den Privatbau übertragen. An der Akademie lehrte Briſeux die Regeln, aber nicht den Geiſt Blondel's. Der Stil hatte zwar nicht mehr die Entſchiedenheit und ſcharfe Gedankenklarheit des Manſart'ſchen, erhielt ſich aber in den palladianiſchen Formen. Es iſt dies jener Stil, den die Franzoſen „Louis XV“ nennen.

Die Geſellſchaft hielt ſich in ihrer Mehrheit an die freiere Schule, welche durch Laſſurance zwar nicht geführt, doch am eigenartigſten vertreten wurde und deren Anſchauungen die Akademie ſich mehr und mehr anbequemte. Aber dieſe Richtung neigt in ihren Innendekorationen immer lebhafter zu den Ausſchreitungen Meiſſonnier's hin, welche die Mode beherrſchten und denen Jeder ſeinen Tribut zahlen mußte. Der Zug derſelben geht nach intimen Reizen, nach wohnlichem Luxus, überfein durchdachter Bequemlichkeit, kokettem Aufputz. Es iſt dies jener Stil, den die Franzoſen „Régence“ nennen.

Im Theater herrſchte Servandoni und der italieniſche Klaſſicismus. Die tönenden Gefühlsergüſſe der klaſſiſchen Dichter, die geſpreizte Größe der von ihnen dargeſtellten Leidenſchaften forderten große Verhältniſſe, weite Hallen, einen Pathos, den die franzöſiſche Architektur nicht mehr beſaß. Schon ward dieſe Formenſprache in der Façade von St. Sulpice auf den Kirchenbau übertragen. Und dieſe Richtung, welche mit dem Detail des Rococo, mit der Herrſchaft des Schnörkels brach, welche nach Einfachheit ſtrebte, fand nun in Cochin einen neuen und wie wir ſehen werden, beachtenswerthen Verfechter.

Es beginnt hier ſich alſo jener Stil geltend zu machen, den die Franzoſen „Louis XVI“ nennen. Alle drei gehen neben einander her, zwar ſich bekämpfend, doch in den wichtigſten Grundſätzen und Formen innerlich vereint durch den Umſtand, daß ſie alle drei Kinder einer Zeit ſind, welche ja auch in allen anderen geiſtigen und politiſchen Gebieten ſich als das Bild zwieſpältiger Bewegungen darſtellt.

Dieſer neue Stil fand in einer Frau eine eifrige Förderin, in der Pompadour, deren Einfluß auf den König 1741 beginnt. *Jeanne Antoinette Boisson, Marquise de Pompadour* (geb. zu Paris 1720, † zu Verſailles 1764)[1]) war die Tochter des Generalpächters Lenormand de Tournehem, nicht des Gatten ihrer Mutter. Dieſer Finanzmann war

---

[1]) Eugène Véron: Le styl de Pompadour, in L'Art, Paris 1875. Derſelbe: L'oeuvre de la Md. de Pompadour, in L'Art. Paris 1875.

einer der erſten Kunſtkenner Frankreichs. Durch ihn wurde ſie wohl von Jugend auf mit künſtleriſchen Dingen vertraut. Früh in der Muſik und Malerei gebildet wurde die geiſtreiche Frau eine aufrichtige Anhängerin der ſtrengeren antiken Kunſtauffaſſung. Sie ſuchte ſich künſtleriſch zu bethätigen, ſchnitt in Edelſtein und übte ſich in der Aetzkunſt. *Jacques Guay*, der ſeit 1742 in Italien namentlich die Kameen der Florentiner Sammlung ſtudirt hatte, diente ihr als Lehrer. Sie radirte nach ſeinen, die Heldenthaten Ludwig XV. verherrlichenden geſchnittenen Steinen 63 Blatt, ebenſo nach François Boucher. Die Arbeiten ſind meiſt ſtreng und ſchlicht in der Zeichnung, ſichtlich nicht ohne Begabung und in einem dem allgemein herrſchenden gegenüber entſchieden antikiſirenden Geſchmack, namentlich in der leichten klaren Anordnung des Reliefs und der Verneinung der maleriſchen Richtung in der Plaſtik von ächt klaſſiciſtiſcher Auffaſſung. Aber die Pompadour blieb nicht bei einſeitiger Huldigung ſtehen, ſondern betrieb eine folgerichtige Pflege der durch ſie am Hofe vertretenen antiken Kunſtrichtung. Der Bruder der Marquiſe, der Marquis de Vandiéres, ſpäter Marquis de Marigny, wurde in Gemeinſchaft mit dem Abbé Leblanc, Cochin und dem ſpäter berühmt gewordenen Architekten *Soufflot* zu einer Reiſe nach Italien (1748—1751) veranlaßt, um dort die wahre Schönheit zu ſtudiren, ja der Kupferſtecher trat durch dieſe erſt in direkte Verbindung mit der Maitreſſe der Königs. Der Marquis aber wurde bald nach ſeiner Rückkehr (1751) Intendant der Künſte. Was aber jene drei als wahre Schönheit erkannten, läßt ſich klar aus der Lage der Zeit erkennen, denn gerade zu jener Zeit war eine kunſthiſtoriſche Entdeckung gemacht worden, welche die Welt auf das tiefſte bewegte.

Im Jahre 1748 ſtießen Bauern am Fuß des Veſuv auf die Ruinen einer Stadt — Pompeji's. Im ſelben Jahre berichtete der franzöſiſche Geſandte Marquis Delhopital bereits über die neu aufgefundene, unterirdiſche Stadt nach Paris. Schon in dieſer erſten Schrift machte er auf die Bedeutung der antiken Broncen und Wandmalereien auch für die moderne Kunſt aufmerkſam.

Die Entdeckung von Herculaneum war vorausgegangen (1719), größere Ausgrabungen aber erſt ſeit 1738 begonnen. Damals auch verbreitete ſich erſt die Kunde von der Erhaltung und von der majeſtätiſchen Größe der Tempel von Paeſtum. Nach dieſen Quellen der Erkenntniß antiker Kunſt ſtrebte die franzöſiſche Reiſegeſellſchaft. Das erkennt man aus ihren Veröffentlichungen: Cochin's „Obſervations ſur les antiquités d'Herculanum“ [1]) und Soufflot's „Suite de plans,

[1]) 2. Auflage 1755.

coupes, profils, élévations géométrales et perſpectives de trois temples antiques, tels qu'ils exiſtaient en 1750 à Peſtum“ [1]). Zwei Dinge mußten die franzöſiſchen Meiſter in ihren Studien vor Allem überraſchen: Zuerſt die Erkenntniß, daß die Regeln des Palladio und ſeiner Nachfolger falſch ſeien, daß ſelbſt Vitruv vom ächten griechiſchen Tempelbau keine rechte Vorſtellung gebe. All' die mühſelig aufgebaute und vertheidigte Weisheit der Pariſer Akademie fiel hierdurch mit einem Schlag zuſammen. Und zweitens der Anblick antiker Innendekoration, welche mit noch größerer Schärfe erkennen ließ, daß die Grotesken des Rococo, obgleich auch ſie ſich ihres Zuſammenhanges mit Rafael und durch dieſen mit der Antike rühmten, himmelweit abſtänden von dem, was in Athen und Rom einſt als ſchön gegolten habe. Und da der Gedanke, die Antike gehe jeder andern Kunſtweiſe unbedingt vor, bei allen höher Gebildeten unerſchütterlich feſt ſaß, ſo erkannte man, daß zwiſchen den beiden, ſeit Bernini und Perrault, ſeit Oppenort und Bullet ſich bekämpfenden, dann in der Schule Hardouin-Manſart's doch nur ſehr äußerlich verſöhnten Richtungen der franzöſiſchen Kunſt, zwiſchen dem Rococo und dem Palladianismus kein nennenswerther Unterſchied hinſichtlich ihrer Unzulänglichkeit im Vergleich zu dem neu entdeckten Ideale beſtand, daß die ganze franzöſiſche Kunſt auf Abwege gerathen ſei. Dieſe Erkenntniß wirkte gewaltig auf die von ihr ergriffenen Gemüther. Wie hohl und leer mußte allen jenen die Kunſt der Vorgänger erſcheinen, welche die Ergebniſſe von deren eifrigem Streben nach Antike mit den nun erſt gefundenen Vorbildern verglichen. Die nun erkannten, daß das kunſtvolle äſthetiſche Gebäude eines Blondel, jene Regeln der Verhältniſſe, an deren Studium die Architekten ſo viel Eifer und Nachdenken verſchwendet hatten, nicht die der Griechen ſeien, daß von Alberti bis zu Briſeux alle jene vielgerühmten Schriftſteller ſich um Dinge geſtritten hatten, die nebenſächlich, ungriechiſch, unwürdig ſolcher Bedeutung ſeien.

Aeſthetiſche Erkenntniß in künſtleriſche That zu überſetzen iſt nicht die Arbeit eines Augenblickes. Es dauerte eine Reihe von Jahren ehe Soufflot zur Durchbildung der gewonnenen Anſchauungen in künſtleriſche Gebilde gelangte. Und was er ſchuf, trägt noch ſehr die Merkmale der Kunſtauffaſſung, aus der er hervorging.

Dieſe aber war viel zu mächtig, um ſofort abzuſterben. Wie feſt in den verſchiedenſten Köpfen und Händen die überkommene Formenwelt ſaß, davon ſollte die Pariſer Architektenſchaft bald Zeugniß ablegen.

Tage tiefſter künſtleriſcher Erregung, wie ſie ſeit dem Kampf um

---

[1]) Herausgegeben von G. M. Dumont 1764.

die Louvrefaçade die Architektenſchaft von Paris nicht durchlebt haben mochte, brachte der Entſchluß des Königs Ludwig XV. nach dem Aachener Frieden ſich ſelbſt in Paris ein Denkmal zu ſetzen (1748). Der berühmte, der klaſſiſchen Richtung Cochin's hinneigende und dem Kreiſe der Pompadour angehörige Bildhauer *Bouchardon* wurde veranlaßt, eine Reiterſtatue zu modelliren und die Architekten der Akademie aufgefordert, Pläne zur Schaffung eines geeigneten Platzes für dieſelbe einzuliefern. Im Jahre 1753 kam es zur Entſcheidung über die eingereichten Entwürfe.

An der Akademie wirkten damals neben *Aubry, Chevotet* und dem von einer ſpäter zu ſchildernden Bauthätigkeit in Genf zurückgekehrten *François Blondel* keiner der Meiſter aus der direkten Schule des Hardouin-Manſart mehr. Dieſelbe beſtand aus dem nur durch den Umbau des Kloſters de la Mercy zu Lyon (1727—1732) bekannten *Godeau*, dem wenig bedeutenden *Michel Barthelémy Hazon* († nach 1795), *Lebon* († 1754), *Deluzy, Lécuyer, Loriot* und *Jean Baptiste Augustin Beausire* († 1764), ſämtlich künſtleriſch untergeordneten Baubeamten, wohl meiſt Geſchöpfen der Günſtlingswirthſchaft. Neben *Soufflot* waren noch die Söhne zweier in der vorhergehenden Periode gefeierten Meiſter in der immer bedeutungsloſer werdenden Kunſtanſtalt einflußreich geworden, der jüngere *Lassurance* und der jüngere *Gabriel*; ſchließlich *Contant d'Ivry*.

Auch nichtakademiſche Künſtler betheiligten ſich an der Konkurrenz, und zwar Namen von damals wichtigem Klang; ſo vorzugsweiſe die großen Dekorateure *Servandoni* und die *Slodtz*, ferner *Rousset*; aber auch eine Reihe jüngerer Talente, welche ſich erſt Platz für ihr Wirken zu ſchaffen beſtrebt waren. Manche derſelben verſtanden ſich zwar nicht auf der Höhe ihres Wollens zu erhalten: *Laurent Destouches* verſchwand im ſtädtiſchen Baudienſt, der Ingenieur *Robert Pitron* (geb. zu Nantes 1684, † 1750) erlebte das Ende der Konkurrenz nicht, *François Franque* († nach 1771), der Erbauer des Schloſſes Magnanville und des Seminares zu Bourges, *Hupeau* († 1763) und *Delestrade* (1770) erreichten zwar die Würde der Mitgliedſchaft in der Akademie, ohne daß ſich hierzu berechtigende Leiſtungen hätten nachweiſen laſſen, *Polard* und *Goupy* verſchwanden gänzlich aus dem Gebiet des baukünſtleriſchen Schaffens.

Für die Preisbewerbung wurde ein Programm im heutigen Sinn nicht ausgearbeitet. Vielmehr wurde es jedem Künſtler überlaſſen, nach eigenem Ermeſſen innerhalb der Mauern von Paris ſich den geeigneten Baugrund zu ſuchen, die Stadt nach ſeinem Gutdünken umzugeſtalten und ſo das Gewaltigſte zu ſchaffen, deſſen ſein Geiſt mächtig war. Die Pläne hat uns der Architekt *Pierre Patte* (geb. zu Paris 1723, † zu

Nantes 1812 oder 1814) in einem bemerkenswerthen Kupferwerk[1]) erhalten und ſo einen höchſt lehrreichen Einblick in den Stand der Architektur zu Mitte des Jahrhunderts geſchaffen. Mit Erſtaunen und Anerkennung beſchauen wir die eingehend durchgebildeten Pläne, das mächtige Schaffensvermögen, welches in vielen Arbeiten ſich kund giebt, die Kühnheit und Größe der Gedanken, die Mannigfaltigkeit der Vorſchläge.

Es war naheliegend, daß Hardouin-Manſart's Beiſpiel, der Vendômeplatz und der Place des Victoires in vielen Fällen die Anregung geben würde. Der Ingenieur *Polard* ſchlug vor, einen Kreis von 199 Metern Durchmeſſer von Häuſern freizulegen, deſſen Mittelpunkt etwa da liegt, wo jetzt die rue de Seine den Boulevard St. Germain ſchneidet, die rue Dauphine, bis zur rue de Vaurigarde zu verlängern, die Linie rue de Seine—Luxembourg und eine neu zu ſchaffende, von der Ecke der rue Soufflot und Boulevard St. Michel zum Pont royal den Platz als Hauptachſen kreuzen zu laſſen. In den äußeren Kreis ſtellte er einen zweiten, von 146 Meter Durchmeſſer, den er mit einem durch die 8 Straßen unterbrochenen großen korinthiſchen Periſtil umgab. In den Interkolumnien der Rückwand waren Reliefs angebracht. Kein Fenſter durchbrach ſie, denn hinter derſelben waren kleine Häuſer mit Laden angeordnet, die von der übrig bleibenden Peripherieſtraße Zugang und Luft erhielten. Aehnlich, doch minder ausgedehnt war der kreisrunde Platz, deſſen Mittelpunkt ein unbekannter Meiſter in den Kreuzungspunkt von rue de Grenelle und rue de Cherche-Midi verlegte. Mehr jedoch reizte die Löſung, einen Platz in die Kreuzung der rue de Bucy St. André-des Arcs, Mazarine und de l'ancien Comédie. Zunächſt legte *Rousset* hier einen Kreis von 129 Metern innerem Durchmeſſer an, in welchen 10 Straßen einmündeten, von denen jedoch nur die Verlängerung der rue Dauphine von ernſtlichem Zweck für den Verkehr war. Dieſem Fehler der Grundanlage ſtand die treffliche Façadenlöſung durch eine toskaniſche, reichentwickelte Säulenhalle gegenüber, die an zwei Gegenſeiten der Achſe über einer Fontaine ſich zum Periſtil mit Giebel ausbildet, während über die im rechten Winkel ſchneidenden Straßen je ein mächtiger auf das Hauptgeſims der Säulenhalle aufſitzender Bogen ſich ſchwingt, der mit dem hohen, die Reiter-Statue der Siegesgöttin tragenden Aufſatz bis zu 38 Meter aufſteigt. *Goupy's* rechtwinkliger Platz mit abgerundeten Ecken ſollte ſeinen Mittelpunkt in der Kreuzung von rue de Belle-Chaſſe und de Lille derart haben, daß er mit dem Vendômeplatz in einer Achſe läge. Aehnlicher Grundform war der Plan *Chevotet's*, welcher das Terrain

---

[1]) Monuments erigés en France à la Gloire de Louis XV., Paris 1767.

zwiſchen rue de la Feronnerie und St. Martin wählte; die merkwürdigſte dieſer Centralanlagen war aber das Projekt *Pitron's*, ein auf der Cité-Inſel gelegener Kreis von 129 Meter, deſſen eine Achſe die Notre-Dame-Brücke, die andere etwa die jetzige Avenue de Constantine bildete. Der damals noch dicht bebaute Platz des neuen Hôtel-Dieu ſollte frei gelegt und an ſeiner Stelle ein großartiges Stadthaus errichtet werden, welches ſomit in der Achſe der mitten durch die Inſel bis zur Statue König Heinrichs IV. durchzubrechenden Straße gelegen hätte. Die Architektur desſelben lehnt ſich eng an die der Hardouin-Manſart'ſchen Plätze, nimmt jedoch von der älteren Kunſt zur Belebung der größeren Abmeſſungen das Pavillonſyſtem herüber.[1])

Mehrere Meiſter fanden im Anſchluß an die Seine durch nur nach drei Seiten geſchloſſene Anlagen die ihnen geeignet ſcheinende Löſung. *Rousset* baute in einem zweiten Plan die Königsſtatue in die Seine, etwa an der Stelle der Pont d'Arcole hinaus, indem er das alte Stadthaus opferte. Gegenüber in der Linie der rue St. Jacques fand *Hazon* den Boden für ſeinen in rieſigen Verhältniſſen ſchwelgenden Entwurf. Jenſeits der Uferſtraße ſollte ſich ein Triumphbogen erheben, zu deſſen Seite je ein hoher Obelisk aufgebaut werden ſollte. Vor dieſem zogen ſich Hallen von je vier Reihen korinthiſcher Säulen um den rechtwinkligen 215 zu 156 Meter im Lichten meſſenden Platz, in deſſen Mitte die Reiterſtatue auf einem Felſen geplant war, als eile ſie durch den Triumphbogen dem Siegestempel entgegen, der inmitten des weiterhin ſich anſchließenden halbrunden Platzes ſtehen ſollte. Erſt mit der Linie der rue des Ecoles hätte der letztere abgeſchloſſen.

Kaum minder umfangreich iſt *Delestrade's* Plan, welcher ein neues Stadthaus an Stelle des jetzigen Hôtel des Monnaies zwiſchen Pont Neuf und Collége Mazarin errichten wollte, hinter dem ein Platz mit rundem Abſchluß bis über rue Jacob hinaus ſich erſtrecken ſollte. *Destouches* und *Chevotet* erkannten die Nothwendigkeit, die damals noch ſehr eingeengte Louvrefaçade frei zu legen. Daher rückte erſterer mit ſeinem Platze bis in die Grenzen der heutigen rue du Louvre zurück, während letzterer erſt bei Pont Neuf einen Abſchluß ſuchte, indem er die Kirche St. Germain dorthin in die Achſe des Louvre verſetzte.

Höheren Antheil erwecken noch die Pläne der bekannteren Baumeiſter. *Aubry's* (Fig. 84) Arbeit zeichnet ſich unter dieſen durch ruhige Grundgeſtaltung aus. Sie ſtellte ein gegen den 41 Meter breiten Quai d'Orſai offenes Rechteck von 196 zu 150 Meter dar, deſſen kurze Achſe aus der Pont royal und deſſen lange aus der rue de Lille beſteht. Die

---

[1]) Pitron, Recueil de différents projets d'Architecture.

Architektur bildet eine mächtige Säulenhalle über Arkaden im Erdgeſchoß, nach Art derjenigen des Louvre. Ueber das Dach erheben ſich mit Kuppeln bekrönte Eckpavillons; in der Mitte über der verbreiterten rue de Bac ein Thor ähnlich demjenigen in Rouſſet's Rundprojekt, doch von geradezu gewaltigen Verhältniſſen. Denn der 11 Meter breite Bogen ſitzt auch hier erſt oberhalb des Façadenhauptgeſims auf, wird flankirt von je zwei Paaren Doppelkariathiden und überhöht von einer Inſchriftstafel, die endlich die Erdkugel haltende Genien abſchließen. Die Geſamthöhe dieſes frei und luftig behandelten, höchſt anmuthigen Triumphbogens beträgt gegen 47 Meter. Im Detail der Façade, welche allerdings als ein reines Schauſtück, als eine Kouliſſe vor den zu erhaltenden alten Gebäuden gedacht iſt, zeigt ſich eine Friſche, eine ſaftige Fülle der Formen, die ſehr wohlthuend von den meiſten übrigen Arbeiten abſticht. Noch üppiger entfaltet ſich in *Contant's* Arbeit reiches dekoratives Können (Fig. 85). Dieſer entnahm den Grundgedanken von Levau's College Mazarin und führte denſelben etwas weiter ſtromabwärts in großartigerer Weiſe durch. Die Achſe ſollte etwa dort liegen, wo jetzt die Pont du Caroussel die Seine überbrückt, die vordere Häuſerfront niedergelegt und dafür an der Südſeite der rue de Lille der Feſtbau eines neuen Rathhauſes errichtet werden. Die mächtige Façade, welche mit zwei Eckflügeln die rue de Lille überſchritt und am Ende derſelben in zwei Pavillons abſchloß, war als joniſche

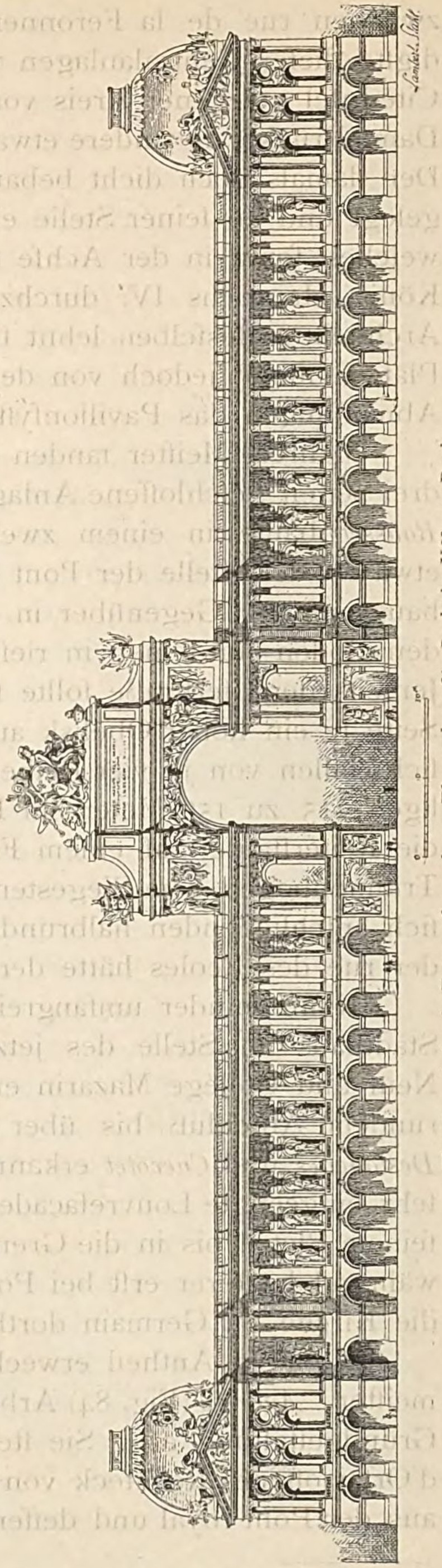
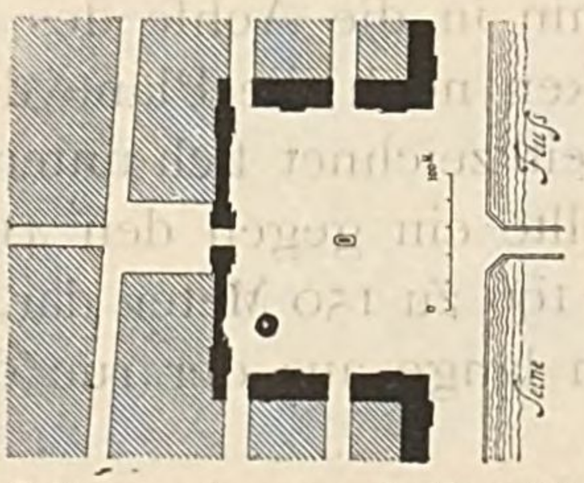


Fig. 84. Aubry's Entwurf zu einem Ehrenplatz für Ludwig XV. zu Paris.



Säulenhalle über einem Erdgeſchoſſe gedacht. Die kuppelartig gedeckten Eckpavillons ſollten durch entſprechende Pilaſter gegliedert ſein, der Mittelbau aber, zu deſſen Hauptgeſchoß eine große Freitreppe führt, durch eine hoch aufragende korinthiſche Pilaſterordnung und im Mittel einem würdig durchgebildeten Periſtil von vier Säulen mit Giebel geſchmückt ſein. Eine gegen 49 Meter hohe Kuppel bekrönte den Bau. Die Architektur iſt ſehr vornehm und edel, der Entwurf baut ſich auf das Wirkungsvollſte auf, die Formen ſind klaſſiſch, alle Theile klar geordnet, ſo daß die Ausführung dieſes Planes Paris um ein Meiſterwerk in vollem Sinne des Wortes bereichert haben würde. Minder glücklich ſind die weiteren Anbauten an die Eckpavillons. Denn Contant wollte das Hôtel de Bouillon am Quai Malaquais nicht gerne aufgeben und bildete daher die Architektur der Flügel wie die hinter dem Feſtbau ſich hinziehenden Gebäude in dem älteren Gebäude entſprechenden Formen. Aber die dreigeſchoſſigen Façaden wirken unſcheinbar neben den mächtigen Verhältniſſen des Hauptbaues und entbehren des inneren Zuſammenhanges. Wenn ſie aber nur den Zweck haben ſollen, durch ihre Ausladung im Viertelkreis nach vorne, durch ihre beſcheidenen Verhältniſſe die Geſamtwirkung noch mehr ins Großartige zu ſteigern, ſo erfüllen ſie denſelben auf das Entſchiedenſte.

Aehnlich, wenngleich mehr im dekorativen Sinn, verſuchte *Slodtz* die Frage zu löſen. Sein Platz erſtreckte ſich von der rue des St. Pères bis zur rue Bonaparte längs des Quai Malaquais. Ueber erſtere Straßen brückten ſich breite, innerhalb der weit vorgezogenen Eckpavillons angebrachte Bogen, deren Geſtaltung der Louvrekolonnade, namentlich hinſichtlich des unſchönen Ueberſchneidens des Gurtgeſimſes entlehnt iſt. Die Mitte der ſonſt durch Pilaſter gegliederten Rücklage, zu welcher breit geſchwungene Viertelkreiſe überleiten, bildet eine Säulenhalle und innerhalb dieſer wieder ein Vorbau mit Segmentgiebel und darüber ein thurmartig über das Dach hervorragender runder Säulenbau mit ſchlichter Kuppel. Trotz der wuchtigeren Details iſt die Geſamtanordnung des Façadenmotives derjenigen Hardouin-Manſart's eng verwandt. Mehr eigenartig als künſtleriſch ausgeſtattet iſt der an den Place Bellecourt zu Lyon erinnernde Gedanke *Soufflot's*, die Cité-Inſel mit der Inſel St. Louis durch eine umfaſſende Stromkorrektion zu verbinden und an Stelle des trennenden Seinearmes einen Platz anzulegen, eine Anregung, welche ſpäter *Patte* in einem nach Ablauf der Konkurrenz geſchaffenen Plan aufnahm. Nur wollte dieſer alle Häuſer von der Linie Pont au change—Pont St. Michel bis zur Statue Heinrichs IV. abtragen und hier einen rieſigen Dom errichten, der in künſtleriſcher Verbindung mit dem nach *Chevotet's* Plan zu geſtaltenden Platz vor dem Louvre und einem zweiten, dieſem entſprechenden auf

dem linken Seineufer treten ſollte. Die Koſten für dies Rieſenprojekt wollte er dadurch aufgebracht ſehen, daß 500,000 Fr. auf 50 Jahre und Zinſeszins angelegt würden, in welcher Zeit das Kapital ſich bis auf 109,908,000 Fr. vermehren werde! Der hoffnungsreiche Rechenkünſtler konnte allerdings nicht wiſſen, daß vor jenem Zeitpunkt Revolutionen eintreten würden, während welcher man für die Nothwendigkeit, den Königen Ehrenplätze zu errichten, kein Verſtändniß haben werde.

Von *Servandoni's* Plan iſt mir nur der Grundriß bekannt, ein aus Säulenhallen gebildetes Quadrat mit abgerundeten Ecken, welches in den Achſen durch gewaltige Thore zugänglich iſt.

Zum Schluß ſeien noch die Projekte *Boffrand's* geſchildert, deren *Patte* drei darſtellt. Zwei derſelben kamen zur Durchführung: das der Markthallen bei der Kirche St. Euſtache (jetzigen Halles centrales), allerdings in ganz veränderter Geſtalt und erſt hundert Jahre ſpäter durch *Callet* und *Baltard*. Auf der Baſis der noch heute in ihrem ſüdlichen Ende beſtehenden rue de la Lingerie, zwiſchen rue Berger — damals de la Fripière — und der Verlängerung von rue des Pêcheurs ſollte ein langer rechtwinkliger Platz errichtet werden, deſſen Spitze bis an rue Jean Jacques Rouſſeau und des deux Ecus reichen, alſo nicht nur den ganzen Raum der Halles centrales, ſondern auch den der Halle au blé mit den anſtoßenden Straßen umfaſſen ſollte. Der Platz iſt im Plane in mehrere Abtheilungen getheilt. Die mittlere bildet ein Quadrat. Hier ſteht die Königsſtatue, dreigeſchoſſige Gebäude ſtehen ringsum; dieſe ſind gegliedert durch korinthiſche Pilaſter in den beiden oberen und durch hohe Poſtamente für dieſelben im Untergeſchoß. In den Achſen treten an Stelle der Gebäude offene Säulenhallen

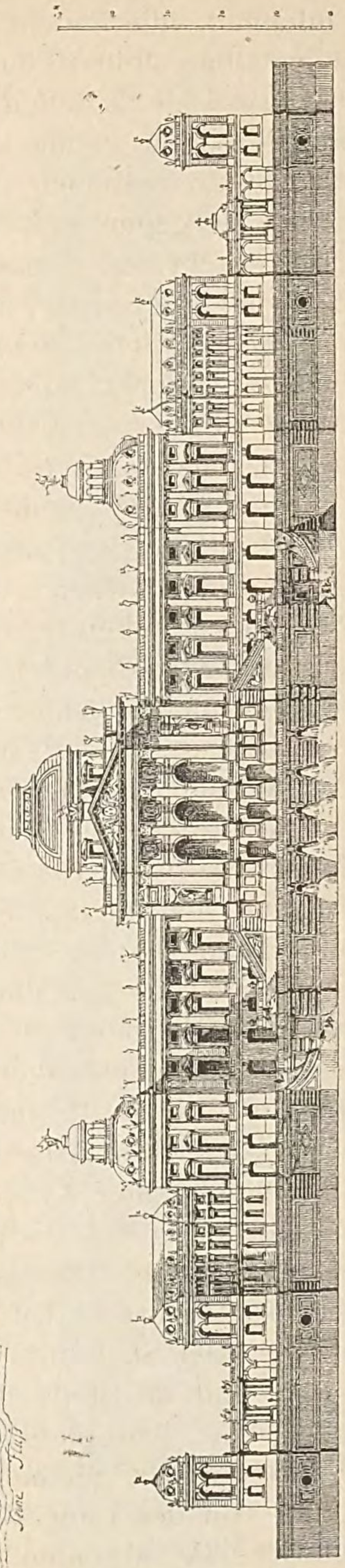
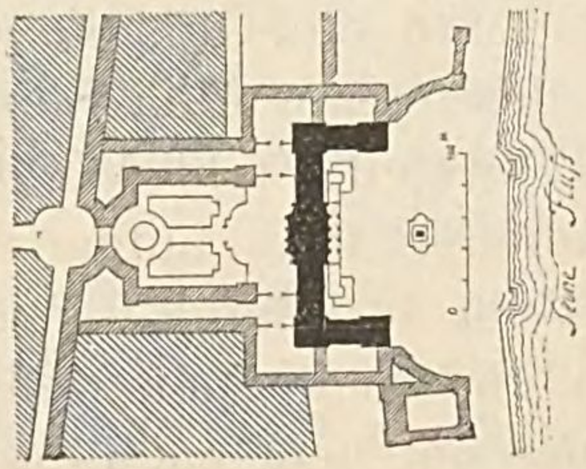


Fig. 85. Contant's Entwurf zu einem Ehrenplatz für Ludwig XV. zu Paris.



mit einer mittleren breiten und je zwei ſchmäleren Interkolumnien, darüber eine hohe Attika. Gegen die rue de Lingerie legt ſich ein zweites Quadrat an den Mittelplatz, der Gemüſe- und Fiſchmarkt. Auch ihn umgeben hohe, hier fünfſtöckige Häuſer, doch von einfacher, zweckentſprechender Architektur. Gegen die rue des deux Ecus befindet ſich die Getreidehalle mit derberen, an Debroſſe erinnernden Motiven, an den Ausgängen gequaderte Säulen, durch welche wohl der Eindruck des Ländlichen erzeugt werden ſollte. Die ganz ſchlichte Behandlung der hohen, zwiſchen dieſen liegenden Speicher iſt zu beachten. Ein Theil des Planes, der Abbruch von *Jean Bullant's* Hotel de Soiſſons, auf deſſen Grund die Spitze des geplanten Rieſenwerkes lag, und der Bau einer mächtigen ſteinernen Rotunde, der Halle au blé (1736—1767) umgeben von einer ringförmigen und ſechs ſtrahlenförmig ſich abzweigenden Straßen kam bald nach Boffrand's Tod durch *Charles Mangin* (geb. zu Mitry 1721) und andere zu Stande, der Reſt, wie wir ſahen, erſt in unſeren Tagen.

Ein ähnliches Geſchick hatte die zweite Arbeit, welche den Grund zwiſchen Louvre und Tuillerien einem alten Wunſche gemäß freizulegen und auszubauen bezweckte. Denn noch befanden ſich hier dichte Häuſergruppen, zwei Kirchen, drei größere Hôtels u. ſ. w. Boffrand ſchlug vor, einen Theil derſelben zu erhalten und einen Platz von der Breite der Louvrefaçade zu errichten. Die Architektur der mächtigen ſeitlichen Façaden entſpricht der des Mittelplatzes im ebenbeſprochenen Plane, nur wurde das Mittelmotiv reicher zu einem Triumphbogen umgeſtaltet. Weiterhin folgten in derſelben Flucht zwei ſchmale Gebäude, das Opernhaus und das Muſeum für Alterthümer und als Abſchluß eine Säulenhalle, welche in den hufeiſenförmigen Hof der Tuillerien führt. Der moderne Ausbau des Louvre durch *Visconti* und *Lefuel* folgte demnach im Weſentlichen den Grundzügen Boffrand's, wenn gleich der Aufbau in den älteren Theilen entſprechenden Formen gehalten wurde. Nur glaubte Boffrand zwiſchen der Hoffaçade und der langen Galerie einerſeits und dem Chateau d'eau des Palais Royal andererſeits dem Privatbau überlaſſen und mit Recht den zu großen Place du Carouſſel durch Einbau jenes Tuillerienhofes gliedern zu müſſen.

Der dritte, nicht ausgeführte Plan ſchlug vor, an Stelle des Place Dauphine eine Prachtfaçade und davor ein der Trajansſäule nachgebildetes Monument zu errichten.

Der fernere Fortgang des Konkurrenzverfahrens iſt für den modernen Menſchen nicht ohne weiteres verſtändlich. Ueberraſcht uns ſchon der Befehl des Königs an ſeine Hauptſtadt, ihm ſelbſt ein Denkmal mit außerordentlichen Koſten zu errichten, ſo finden wir noch unbegreif-

licher, daß derſelbe aus beſonderer Güte, um die Pariſer nicht zu beläſtigen, von allen Zerſtörungen alter Quartiere abſah, eine Güte, die nach Patte allein ſchon ein Denkmal verdiene, mithin alle dieſe Pläne bei Seite legte und eine neue Konkurrenz für Anlage eines Platzes auf dem dem König gehörigen Terrain vor dem Tuilleriengarten ausſchrieb. Die Reſultate derſelben zu einem Plane zu vereinigen, wurde ſchließlich der jüngere *Gabriel* beauftragt: es entſtand der Place Louis XV., der heutige Konkordienplatz (1753) (Fig. 86).

Jacques Ange Gabriel (geb. 1699, † zu Paris 1782), der Sohn Jacques-Jules und Erbe der Stellung wie der Aufträge ſeines Vaters, war zuerſt ſelbſtändig mit dem Plan der mächtigen Ecole Militaire (1751) auf dem Marsfeld hervorgetreten, einem dem Invalidenhauſe nachgebildeten, um mehrere Höfe gruppirten Nutzbau. Der Umbau des Schloſſes Compiègne war bald gefolgt. Das Schloß beſteht aus drei, um einen rechtwinkligen Hof angeordneten Flügeln, den nach vorne eine Doppelſäulenhalle abſchließt. Die Architektur beharrt bei dem Schema der Monumentalbauten an den Vorderanſichten der Flügel wie in dem, infolge der runden Oberlichter an das Hôtel Dieu zu Lyon erinnernden Mittel-Riſalit. Die ſtarke lothrechte Theilung durch

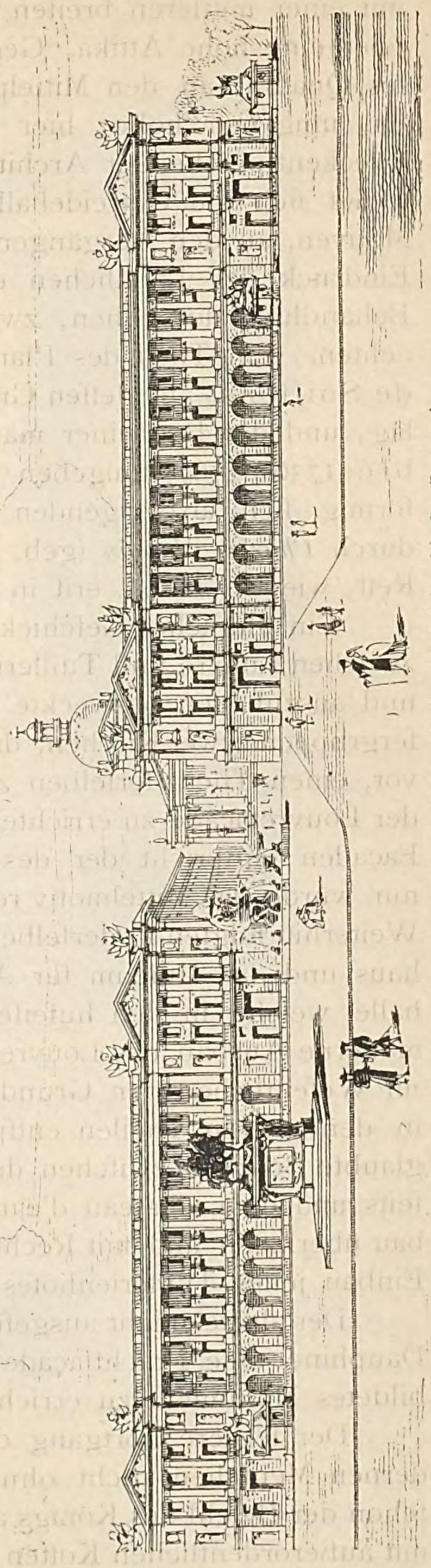


Fig. 86. Konkordienplatz zu Paris mit der Madelainenkirche Contant's.

ein die ganze Front durchziehendes Gurtgefims über dem Hauptgefims ift zu beachten. In der Gartenanficht verfchwindet das gequaderte Untergefchoß und bildet fich das Mittelrifalit zu einem Periftil mit vier korinthifchen Säulen aus. Die große Fefttreppe, der Wachenfaal und die Kapelle entftanden nach Gabriel's Plänen. Diefe Bauten, fowie die Wiederherftellung des fchadhaft gewordenen Louvre laffen eine hervorragende Kraft in Gabriel nicht, wohl aber das Streben erkennen, aus der Schulrichtung feines Vaters heraus klaffifch fich abzuklären. Diefer Grundzug ift auch den Bauten am Konkordienplatz eigen.

Im Jahre 1748 war die Gegend desfelben noch frei von Gebäuden. Der Tuilleriengarten beftand faft ganz in der heutigen Verfaffung. Seinen Abfchluß bildete ein tiefer Graben, über den eine Drehbrücke führte. Die rue Royale beftand bereits als Endlinie der Boulevards, nur ftand in ihrer Achfe das unbedeutende Hôtel de Chevilly, und feitwärts, etwa an Stelle der Mairie des 8. Arrondiffements eine kleine Magdalenenkapelle. Die Tuillerien-Avenue der Elifeifchen Felder und der Cours la Reine, beide in ihren Achfen auf jene Brücke gerichtet, waren gleichfalls fchon längft angelegt. Dagegen fehlte die rue Rivoli, welche bekanntlich erft unter dem zweiten Kaiferreich vollendet wurde. Dies waren die Elemente, auf welchen fich Gabriel's Plan aufbaute. Er ordnete zunächft entfprechend dem Cours la Reine eine Allee zur Rechten der Avenue an. Wo die Mittellinien diefer Hauptftraßen die der rue Royal kreuzten, ftellte er zwei Springbrunnen und die Statue, letztere als Mittelpunkt auf. Dann zog er gegenüber der Tuilleriengartenfront einen zweiten Graben. Die inneren Baluftraden um diefelben waren 175,5 Meter, die in der Achfe der rue Royal dagegen 246 Meter von einander entfernt. Die Ecken waren im rechten Winkel zu den Seitenftraßen abgefchrägt und an den Knickpunkten kleine, mäßig fich aufbauende, von Statuengruppen bekrönte Wachhäufer angeordnet. Nach unferen Begriffen waren die Anlagen zu leer, das moderne Bedürfniß fordert den Obelisk, die großen Fontainen, die Kandelaber, welche jetzt den Platz fchmücken. Jene Zeit liebte aber, auch in den Gärten, große freie Flächen. Nur gegen Norden erhielt der Platz einen monumentalen Abfchluß durch die beiden, die rue Royal flankirenden Fronten an der heutigen rue Rivoli, links nur eine dekorative Façade, rechts die Gardemeubles (1762—1770) (Fig. 87). Gabriel hat in diefen Façaden fich nicht von dem Einfluß der Louvrekolonnade frei machen können, fie erfcheinen vielmehr als eine entfchiedene Rückkehr zu der Ueberlieferung Perrault's. Eine Halle von 12 korinthifchen Säulen über gequaderten Rundbogenarkaden bildet das Mittel, die Rifalite treten als ruhigere Mauermaffen wenig vor die Säulenfront vor. Als Mittel legt

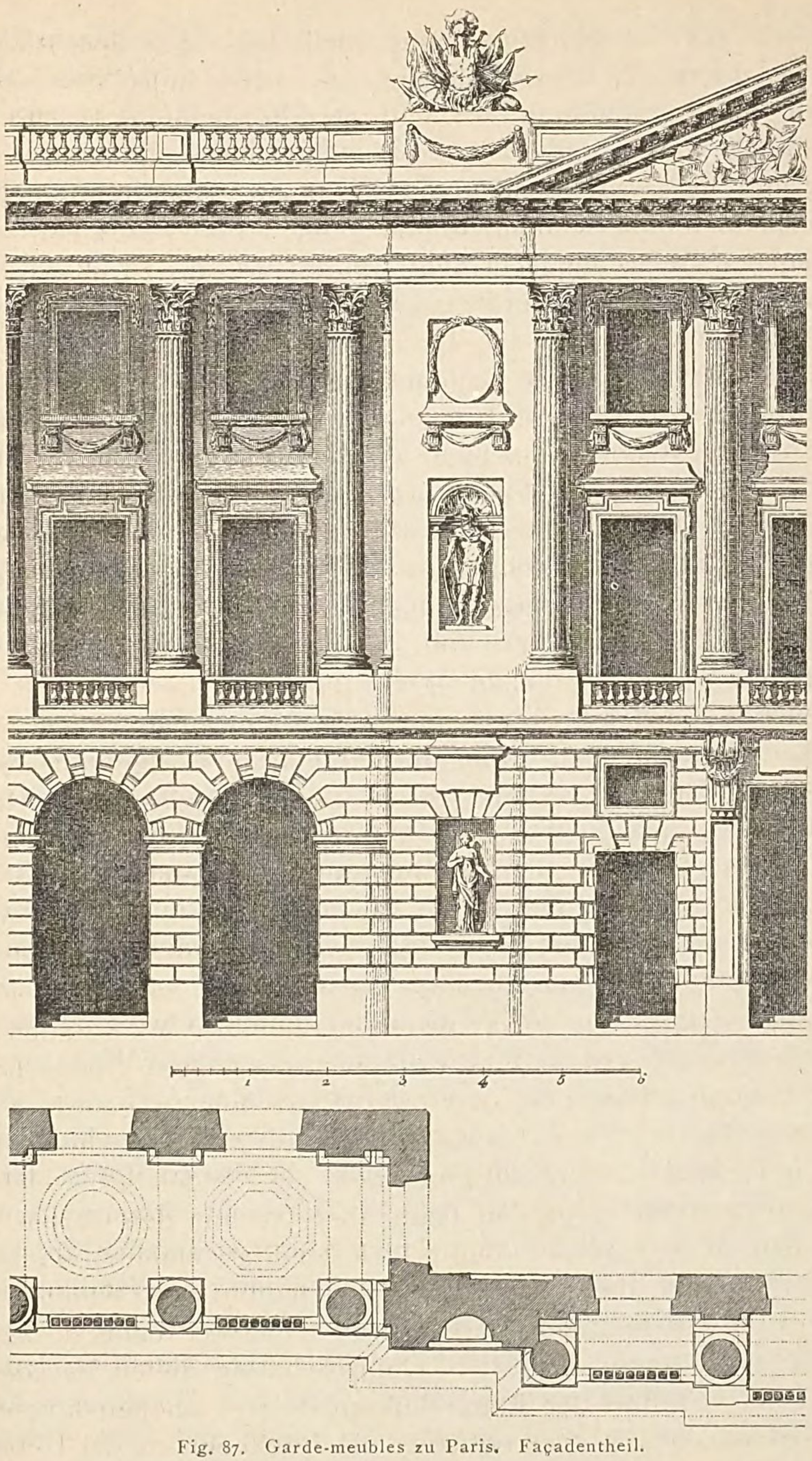


Fig. 87. Garde-meubles zu Paris. Façadentheil.

ſich eine Giebelfront von vier Vollſäulen vor dieſelben. Das Ganze iſt von ſehr großem und edlem Wurf. Die Verhältniſſe, die Ausbildung

der Säulen, aller Profilirungen muſterhaft nach den Regeln der Zeit. Das Detail dagegen iſt weit ſtrenger, als etwa an Boffrand's Bauten. Die Fenſterumrahmungen ſind ſchlicht, ohne Verdachungen. Das einzige Ornament bilden hängende Tücher zwiſchen den Konſolen der Fenſter des oberſten Geſchoſſes, Blattgehänge in geradlinigen Blenden, eingeſetzte Niſchen und Schilde. Kaum giebt es eine Linie, die nicht mit dem Zirkel und Reißſchiene erzeugt werden könnte. Es iſt der endliche vollſtändige Sieg der verſtändigen Erwägung über die Thorheiten der heiteren Phantaſie.

Gabriel fielen auch die immer noch weiter betriebenen Bauten am Schloßbau von Verſailles zu. Von ihm ſcheinen die Flügel am Cour Royal zu ſtammen, welche diejenigen des *Levau* verdrängten. Der Architekt nahm die Abmeſſungen der Kapellenfaçaden als Norm für die Ausgeſtaltung dieſer Bautheile an, indem er deren korinthiſche Ordnung auf dieſelben übertrug, die gequaderten Erdgeſchoß-Arkaden aber, ſowie die in eine Ordnung eingeſtellten beiden oberen Stockwerke im Sinne der Zeit ausbildete und an Stelle des alten Manſartdaches einen breiten Giebel an die Frontſeite ſetzte.

Sicher ſtammt von Gabriel der Entwurf des Theaters (— 1770) am Ende des nach dem Vorbild des Südflügels errichteten nördlichen Anbaues an den Schloßkern, deſſen Innendekoration mit Recht als ein Meiſterwerk gerühmt wird. Die Außenarchitektur machte er ſich dadurch leicht, daß er den Bühnenraum nach der Stadtſeite legte; mithin die großen Schwierigkeiten, welche durch die wechſelnde Stockwerkshöhe der Ränge für die Frontgeſtaltung erwächſt, vermied. Der Saalbau kommt an der Gartenfaçade gar nicht zum Ausdruck. Derſelbe beſteht aus einem gegen das Proſcenium um etwa ein Viertel gekürzten Oval; der erſte und zweite Rang ruht auf rechteckigen Pfeilern, erſterer baut ſich auf Konſolen weit vor dieſelben hinaus. Ueber der Baluſtrade der letzteren zieht ſich eine Reihe prachtvoller kannelirter joniſcher Säulen hin, welche über ihrem Geſims die breite Voute der Decke tragen, unzweifelhaft ein der Kapelle Hardouin-Manſart's entlehntes Motiv. Nur in der Achſe ſcheint eine Säule ausgefallen zu ſein: der entſtehende offene Raum wurde niſchenartig mit einer Halbkuppel überdeckt, um deren Kämpfer das Hauptgeſims ſich herumzieht. Die Decke des oberſten Ranges iſt ſonſt reich kaſſettirt; das Mittel der Hauptdecke aber bildet ein mächtiges kreisrundes Gemälde. Wirkungsvolle korinthiſche Säulen tragen den geraden Architrav über dem Proſcenium. Der Reichthum der ornamentalen Ausſchmückung, namentlich aber die edle Freiheit im Entwurfe und die bei ſtrenger Formgebung doch durch lebendige Gliederung erzielte heitere Feſtlichkeit machen den Bau zu

einem der erfreulichſten ſeiner Zeit und werden Gabriel ſtets einen hervorragenden Platz unter den Theaterarchitekten ſichern.

Nicht minder glücklich iſt der Bau von Klein Trianon (1771 bis 1776, ſeit 1775 vollendet durch *Richard Mique*), dem Lieblingsſitz der Gräfin Dubarry. Das Eigenartige desſelben ſcheint mir die Uebertragung der Motive eines Monumentalwerkes auf die beſcheidenſten Verhältniſſe. Denn der Bau iſt klein an Umfang, zweigeſchoſſig, gegliedert durch eine große, matt profilirte Pilaſterordnung. Wie das Innere und die Umgebung, der Park und ſeine Kunſtbauten, als unter der Königin Marie Antoinette entſtanden, ſchon ganz und gar nach engliſcher Art entworfen ſind, ſo nähern ſich auch die Façaden und die Geſamtgeſtaltung des Schloſſes jenen Landſitzen, welche der engliſche Klafficismus jener Zeit in großer Menge hervorbrachte. Wurde doch Gabriel bald nach dem Tode Ludwigs XV. aus ſeinem Dienſt entlaſſen, weil er nicht mehr den Geſchmacks-Anforderungen des Hofes zu entſprechen vermochte.

Der älteren Schule ergeben, doch nicht unzugänglich für die Neuerungen, welche der klafficiſtiſche Geſchmack hervorrief, dagegen als ein entſchiedener Gegner des Rococo zeigt ſich *Jacques François Blondel* († 1774), ein dritter Meiſter des Namens, der mit ſeinem Namensvetter aus der Zeit Bernini's nicht nur einen ſeiner Zeit weit verbreiteten Ruhm, ſondern auch die Lehrhaftigkeit gemein hat. Denn er unterhielt eine ſtark beſuchte Schule der Architektur zu Paris, als deren dauerndes Reſultat ein Werk: „Cours d'architecture“ erſchien, welches nach ſeinen ſeit 1750 gehaltenen Vorträgen 1773 zuſammengeſtellt, zu einem der meiſt benützten Lehrbücher der Baukunde für die Folgezeit wurde. Es iſt nicht gerade die Tiefe, noch viel weniger die Neuheit der Lehre, welche dem Werke Bedeutung verleiht, ſondern ſeine Vielſeitigkeit, die Darſtellung des Standes der praktiſchen Aeſthetik, die Fülle der Nachweiſe über das Kunſtleben des ganzen Zeitabſchnittes.

Blondel's Bauthätigkeit beſchränkte ſich faſt ganz auf die nun durch die erneute Macht der katholiſchen Kirchenfürſten und der Parlamente wieder aufſtrebenden Provinzhauptſtädte. Zunächſt begegnen wir ihm in Metz, wo er in der Mitte der Stadt, rings um den völlig eingebauten Dom mit vorſichtiger und doch thatkräftiger Hand künſtleriſche Ordnung ſchuf. Bezeichnend iſt die entſchiedene Verehrung, welche der gothiſche Bau dem Meiſter einflößte. Beabſichtigte er doch, an der durch ihn frei gelegten Weſtſeite desſelben ein gothiſches Thor aufzurichten, ein Gedanke der freilich bald fallen gelaſſen wurde. Aber trotzdem ſuchte Blondel für die nun doriſche Anlage (1764) ſeine Vorbilder in der älteren franzöſiſchen Schule, bei Manſart und machte in der formenedlen und des Geiſtes der beſten Zeit franzöſiſchen Klaſſi-

cismus nicht entbehrenden Ordnung abſichtlich gewiſſe „Fehler“ gegen die antike Regel, durch welche er dem mittelalterlichen Bau gerechter zu werden glaubte. Vor dem Thor aber ordnete er einen Platz und in der Achſe, ſowie parallel zur Kirchenfaçade je eine Straße an, durch den für den biſchöflichen Palaſt und für den Parlamentshof Grundſtücke abgetrennt wurden. Beide, je um einen Hof angeordnete Gebäude entſtanden nach Blondel's Entwurf in einfachen Formen, für welche er ſelbſt Bullet und Cotte als Vorbild angiebt. Eine zweite größere Platzanlage wurde an der Südſeite des Domes geſchaffen der hier von Vor- und Einbauten nicht befreit wurde. Zunächſt entſtand, der Kirche gegenüber, die zweite Langſeite des Platzes ausfüllend das Rathhaus (vor 1771). Die Façade dieſes Baues iſt von einer erſchreckenden Leere, welche wohl nicht ganz auf Rechnung Blondel's zu ſetzen iſt. Die Fenſter ſind ganz ſchlicht umrahmt, an Stelle der Ordnung treten nun ſchon Liſenenumrahmungen in trockenſter Form. Eine Geradlinigkeit im Profil, eine ſteife Eleganz machte ſich in unerfreulicher Weiſe geltend. Namentlich im Innern, wo nur die Treppe Theilnahme zu erwecken vermag, iſt dieſe Formenſprache zu bemerken. Ebenſo wenig vermag die Wache an der Oſtſeite des Platzes die Aufmerkſamkeit auf ſich zu lenken. Bedeutender iſt das hinter dem Domchor gelegene Abteigebäude von St. Louis. Die zu dieſem Stift für vornehme Damen gehörige Kirche (1763) iſt in der Anlage ſtark abweichend von anderen Plänen. Denn die mittlere Kuppel bildet für ſich einen ganz abgeſchloſſenen Raum, das Sanctuarium mit einer Art Altartiſch im Mittel. Eine hohe korinthiſche Pilaſterordnung umgiebt den cylindriſchen, ſtreng gegliederten Mauerkörper. Auch die Kuppel iſt ſtreng architektoniſch gegliedert. Zwei ſich gegenüberſtehende Thüren führen nach der einen Seite zu dem rechtwinkligen, wieder als Saal mit ſeitlichem Oberlicht abgeſchloſſenen Nonnenchor, nach der andern zu dem etwas tiefer und quervor liegenden, durch je zwei korinthiſche Säulen in drei Abtheilungen getheilten, gleich dem Chor erleuchteten Schiff. Vor dieſem iſt eine Säulenhalle mit großem Giebel als wichtigſtes Façadenmotiv angebracht. In gänzlicher Unabhängigkeit von einander ſind die Räume zuſammengeſtellt. Die Façade überragt das Schiff um faſt das doppelte von deſſen Höhe, verſteckt mithin nur äußerlich den Mangel eines geſchloſſenen Geſamtentwurfes, die Kirche zerfällt in meiſt etwas trockene Einzelheiten.

Die Anlage zu Metz ſcheint Blondel das Vertrauen der Provinzialvorſtände und Biſchöfe verſchafft zu haben. Denn wir treffen ihn nunmehr auch in anderen Städten mit Straßendurchbrüchen und Neubauten beſchäftigt.

Für Straßburg ſchuf er ſeit 1767 einen Bebauungsplan, welchem das Bedürfniß beſſeren Verkehrs für die Truppen der Feſtung zu Grunde lag. Dabei ſollte ein Senatsgebäude, ein Platz für die Statue des Königs, ein Theater, Märkte, Hallen u. ſ. w. vorgeſehen werden. Freilich wurde nur ein kleiner Theil des Planes durchgeführt, deſſen weſentliche Abſicht war, eine beſſere Verbindung von dem Stadttheil, auf welchem jetzt der alte Bahnhof ſteht, nach dem Metzgerthor zu ſchaffen, Schwierigkeiten zu beſeitigen, welche heute noch zum Nachtheil der Stadt empfunden werden. Die Theile, welche jedoch zur Durchführung gelangten, gereichten ihr dauernd zur Ehre. So erhielt der früher ganz verwickelte Barfüßerplatz als Place d'armes, jetzt Kleberplatz, ſeine ſtattliche Ausbildung. Das von Blondel erbaute jetzige Konſervatorium (1767, 1870 zerſtört und darauf wieder aufgebaut), hat nicht ganz die ſteife Form der Metzer Bauten, gefällt ſich aber auch in geradlinigem Detail und einer kalten Vornehmheit der Haltung.

Auch Rheims erfuhr in jener Zeit bedeutende Umgeſtaltungen. Hier entſtand das ſtattliche aber nüchterne Parlamentshaus, ſowie der Platz vor demſelben, welcher in den Formen faſt ganz mit den bereits geſchilderten Anlagen übereinſtimmt.

In Flandern war es der alte Biſchofsſitz Cambray, welcher Blondel beſchäftigte. Schon 1766 entwarf er den Plan für das benachbarte Schloß Cambreſis, bei welchem namentlich die Vertheilung der Anlage bemerkenswerth iſt. Der runde Hof nimmt die beiden Zugangſtraßen auf, leitet durch Rampen zu dem nach engliſchem Vorbild faſt in ſich geſchloſſenen Hauptbau, während ſeitlich die Kapelle und die Gaſtwohnungen mit den Wirthſchaftsräumen eine beſondere Gruppe bilden. Der mächtige Park iſt noch ganz im Geiſte von Verſailles angeordnet, ſchließt in der über zwei Seen hinweg gelegten Hauptachſe mit einem Belvedere ab, hinter dem der durch Schneuſen abgetheilte Wald ſich erſtreckt. Auch das biſchöfliche Palais zu Cambray ſelbſt iſt unſeres Meiſters Werk.

Blondel nennt in ſeinem Werke wiederholt den Architekten *Francque* als ſeinen Freund. Ein Seminar in Bourges (1740), mehrere auf verzwicktem Baugrund geſchickt aufgeführte Privathäuſer beweiſen, daß ſie auch künſtleriſch übereinſtimmen. Weiter ſind als ſeine Kunſtgenoſſen zu nennen: *Lecarpentier*, der das Rathhaus zu Rouen ſchuf; *Moreau*, der Erbauer des Opernhauſes neben dem Palais Royal an Stelle des 1763 abgebrannten, ſowie der reizvollen Architektur des Palais ſelbſt gegen den Platz zu; *Peyr* und *Wailly* entwarfen einen weiteren Theaterbau für die Comédie française an Stelle des alten Hôtel de Condé. Letzterer erwarb ſich ſpäter in Italien, namentlich in Genua,

einen geſchätzten Namen. *Challegrin*, der Erbauer des Hôtel Saint Florentin; *Couture, Ledoux, Louis*, der Vollender des von *Célerier* begonnenen Tanzſaales Vauxhall, *Lenoir* und *Lecamus de Mézières*, welche ähnliche Volksvergnügungsſtätten errichteten, letzterer auch noch die Pariſer Getreidehalle als Rundbau.

Alle dieſe überragt an Bedeutung der Architekt *Contant d'Yvri*.

Wir treffen ihn zunächſt an zahlreichen Umbauten beſchäftigt. *Bullet's* Hôtels de Croizat und de Thiers am Vendômeplatz richtete er 1747 neu ein, indem er die Stallungen und Remiſen aus den Höfen verlegte, in erſterem das Vorhaus auf Koſten der Haupttreppe erweiterte und die Anordnung der Wohnräume veränderte. Um 1754 baute er am Palais Royal und zwar ſchuf er die Hoffaçade, die große Feſttreppe und richtete für die Herzogin von Orleans eine Anzahl von Zimmern ein. Das Prunkſchlafzimmer bildete beſonders einen Gegenſtand der allgemeinen Bewunderung. Noch ſind die ruelles, der durch eine Baluſtrade abgetrennte Raum für die bevorzugten Gäſte zu finden. Aber die Architektur hat nicht mehr die leichte Anmuth der früheren Zeit, die beſondere Eigenart eines Innenſchmuckes, ſondern zu Seiten des noch in Rococo verſchnörkelt gebildeten Bettes erheben ſich mächtige Säulen, welche die flache Decke tragen. Die Außenarchitektur tritt wieder in die Innenräume ein und nur ein reiches naturaliſtiſches Blumengewinde um Rahmen und Säulenſchäfte giebt ihr eine engere Beziehung zu den Bewohnern der Zimmer. In der Galerie tritt dieſe ſtrengere Auffaſſung noch ſtärker hervor durch Pilaſtergliederung und Schmückung der Wandflächen durch Reliefpyramiden, an denen Waffen und Fahnen aufgehängt erſcheinen.

Den ſtrengeren Geiſt der Zeit giebt auch ſchon das Schloß Belvedère, welches Contant in der Nähe von St. Cloud errichtete. Dasſelbe ſteht ſchon ganz unter dem Einfluſſe des nun weltbeherrſchend werdenden engliſchen Geſchmackes.

Ebenſo ſpricht ſich in dem Hauptbau Contant's, der unter Napoleon I. wieder niedergeriſſenen und durch den bekannten Tempel-Neubau erſetzten Madelainen-Kirche (1764) (Fig. 86) der neue klaſſiſche Geiſt in voller Schärfe aus. Dieſer Bau aber iſt unverkennbar beeinflußt durch die ſeit 1755 entworfene Kirche St. Geneviève (1764—1781), deren Meiſter der bereits genannte Vertreter der neuen Schule, *Soufflot* war. Bei dieſem Meiſter folgte der in Italien und beſonders in Pompeji geholten neuen Erkenntniß der Antike unmittelbar der Verſuch, ihre Formen auch in die moderne Baukunſt zu übertragen.

Jacques-Germain Soufflot (geb. zu Irancy bei Auxerre 1709, † zu Paris 1780) vermochte ſich zwar zunächſt nur in Lyon ein Feld der

Thätigkeit zu ſchaffen. Die erſte Frucht ſeiner Studien in Rom und Kleinaſien war der Plan für den Umbau der 1590 begonnenen Kirche Saint-Bruno, der Chartreuſe zu Lyon. Bald folgte der mächtige Bau des Hôtels Dieu (1737) (Fig. 88). Dieſer große Nutzbau fand ſeiner Zeit eine außerordentliche Anerkennung, die freilich zu verſtehen, dem Beſchauer von heute nicht ganz leicht wird. Nur die gewaltigen Verhältniſſe des am Ufer der Rhône ſich 325 Meter lang hinſtreckenden Baues fallen auf. Die ungeheure Front iſt durch drei Riſalite getheilt,

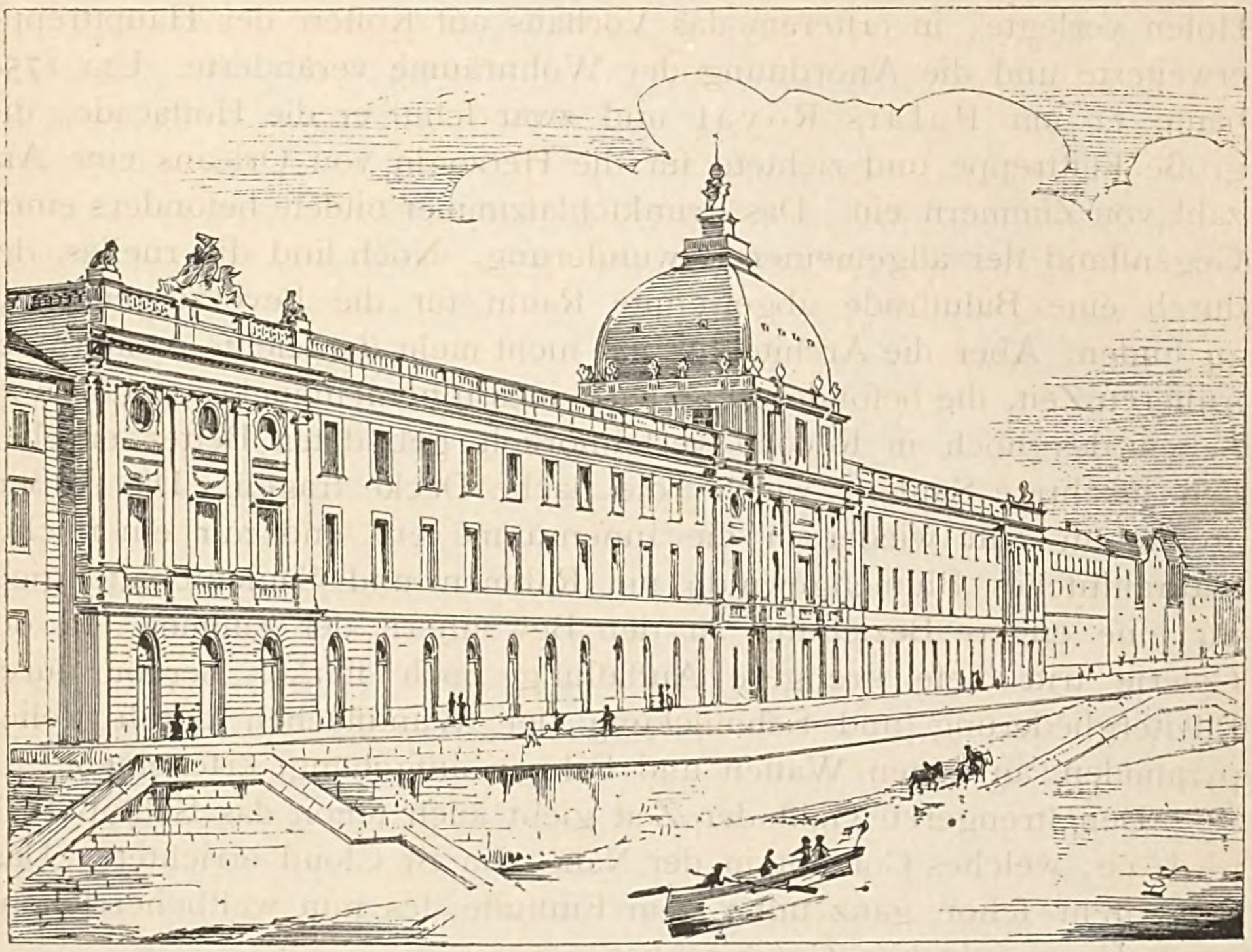


Fig. 88. Hôtel Dieu zu Lyon.

deren Syſtem durch zwei Geſchoſſe reichende joniſche Pilaſter und im Mittel Halbſäulen über ruſticirtem Erdgeſchoß keine weſentliche Neuerung zeigen, es ſei denn, die ovalen Fenſter des Obergeſchoſſes, welche beweiſen, daß Soufflot den Gegenſatz zwiſchen der großen Ordnung und der Stockwerkstheilung wohl erkannte. Neu iſt aber die ſonſt überall durchgeführte Geradlinigkeit der Fenſter, die geringe und dann alles Schnörkelwerk vermeidende, aus Blumen und Bandgehängen gebildete Ornamentirung. Das nur an den Riſaliten verkröpfte Hauptgeſims und der Dom, über dem um ein Geſchoß höheren Mittelbau künden die neue Kunſtauffaſſung an. Sonſt iſt nur die völlige Nüchternheit be-

merkenswerth, welche in jener Zeit unverkennbar als ein Beweis der Mäßigung und der Verſtändigkeit großen, wenn auch für uns völlig unverſtändlichen Beifall fand, und die Veranlaſſung gab, daß Soufflot im Jahre 1749 nach Paris an die Akademie berufen wurde. Die neue Schule erhielt hierdurch einen Vertreter an der Hochſtelle der Kunſt. Der Streit der Meinungen drängte immer mehr zur Entſcheidung.

Im Jahre des Erſcheinens von Briſeux Hauptwerk (1752) trat wieder ein Nichtfachmann auf, um abermals die franzöſiſche Architektur in ganz neue Bahnen zu werfen: der Jeſuitenpater *Marc-Antoine Laugier* (geb. zu Manosque 1713, † zu Paris ? 1769).

Dem epochemachenden Werk dieſes Mannes, ſeinem „Eſſai sur l'Architecture", Paris 1752, ging eine tief einſchneidende archäologiſche Bewegung voraus. Jacques Spon (1647—1685) hatte zuerſt die Kenntniß von Korinth und Athen der wiſſenſchaftlichen Welt erſchloſſen, 1676—78 erſcheint die Beſchreibung ſeiner Reiſen in Griechenland, welche das größte Aufſehen erregte und alsbald in mehrere Sprachen überſetzt wurde. Jean Mabillon (1632—1707) und Bernard de Montfaucon (1655—1741) hatten die Wiſſenſchaft der Diplomatik und Paläographie begründet, erſterer indem er über die römiſchen Ausgrabungen berichtete, letzterer indem er ein großes Sammelwerk, 1719, antiker Monumente anlegte, welches, obgleich aus 1200 Kupfertafeln beſtehend, doch in zwei Monaten nach ſeinem Erſcheinen bei einer Auflage von 1800 Stück vergriffen war.

Mächtiger noch wirkte Anne Claude Philippe Graf de Caylus (1692—1765), der mit tiefem Einblick in das Weſen der Antike das Charakteriſtiſche der verſchiedenen Epochen zu erkennen, das Lehrhafte feſtzuſtellen ſuchte. Ihm war ſie nicht nur eine Unterhaltung für das Auge, denn die bloße langweilige Schönheit fand er lächerlich: den Nutzen für moderne Kunſt und Wiſſenſchaft erkannte er als das Ziel ihres Studiums. Seine nüchterne, ſachliche, klare und vorſichtige Behandlung der antiken Kunſt, der Scharfblick ſeines künſtleriſch geübten Auges, war eigenthümlich gemiſcht mit der Zurückgezogenheit eines hohen, vornehmen Herren und Kunſtfreundes. Mit feiner Lebensironie zog er ſich von den vorwärts drängenden, philoſophirenden und äſthetiſchen Größen der damaligen franzöſiſchen Literatur zurück. Dieſe Eigenſchaften alle haben ihn allerdings nicht zum Umbildner der Archäologie des 18. Jahrhunderts machen können, aber ſie erſcheinen der heutigen Geſamtſtrömung der Wiſſenſchaft faſt verwandter, als die hochſtrebende Begeiſterung und das tiefſinnige Schauen eines Winkelmann.[1])

---

[1]) Dr. G. B. Stark, Syſtematik und Geſchichte der Archäologie der Kunſt. Leipzig, 1880.

Laugier's Art iſt dagegen eine geradezu revolutionäre, rein auf äſthetiſche Betrachtung aufgebaute, vor keiner Folgerung zurückſchreckende. Er benutzt den Cordemoy und führt ſeine Anſchauungen weiter aus. Ja, man wirft ihm vor, fremde Handſchriften geiſtig beſtohlen zu haben. Ob er aber der Schöpfer des von ihm ausgeſprochenen Gedankens oder nur der Verbreiter desſelben iſt, bleibt gleichgiltig. Weil er im rechten Moment und weil er in eindringlichſter Form ſchrieb, wirkte ſein Buch tief und die alte Schaffensart erſchütternd. Er wirft den Architekten vor, daß ſie launiſch und ohne tiefere Erkenntniß ihre Kunſt betrieben hätten, ohne jene Regeln, welche die Dichter, Maler und Muſiker längſt befolgen, nur nach dem Vorbild der Alten, indem ſie Schönheiten wie Fehler unüberlegt nachahmten. Fehler in der Antike! Vitruv, ein Praktiker nur mit einem Schimmer des Geiſtes der wahren Kunſt! Das ſind Ausſprüche, welche die Zeitgenoſſen überraſchen und als Ketzereien gegenüber den bisher unbedingt anerkannten Kunſtgrößen wirken mußten.

Auch für Laugier iſt die einfache Natur, die Laubhütte des Waldes der Urquell der Baukunſt. Aus ihr entwickelte er ſeine Anſichten über die Ordnungen, verdammt er die Fehler der zeitgenöſſiſchen Architekten. Seine Methode, klar, nüchtern, aber ernſt und durchaus rückſichtslos erinnert an das Vorgehen Caylus'. Eine gewiſſe Verſtändigkeit, die ſachliche Erwägung tritt bei ihm an Stelle der Phantaſie. Sein Beſtreben geht auf das Einfache, Zweckliche; jedes blendende Beiwerk, jeder unnöthige Schmuck erſcheint ihm verwerflich — ihm, dem Jeſuiten. Er wagt es, der Architektur eng umſchriebene Grenzen der Schönheit zu ziehen, feſt umzirkelte Sätze der künſtleriſchen Richtigkeit aufzuſtellen. Hören wir die einzelnen Punkte: die Säule darf nicht mit der Wand verbunden, ſondern muß getrennt ſein, alle viereckigen Pilaſter ſind Fehler, da die Natur nichts Viereckiges gebildet habe, ſie ſind nie nöthig und nur aus Unwiſſenheit geduldet worden. Ebenſowenig iſt die Anſchwellung der Säule naturgemäß, da die Bäume gleichmäßig ſich nach oben verjüngen. Die Säulen dürften aus ähnlichen Gründen nicht auf Poſtamenten ſtehen. Das Geſims ſoll auf geſondert ſtehenden Säulen, nicht auf Arkaden ruhen, da Bogen zwar getragen werden müſſen, aber nicht ſelbſt tragen ſollen, auch ſind die Arkaden unnöthig, wenn man die Säulen zum Tragen der Architravſtücke weiſe vermehrt. Alle Verkröpfungen ſind verkehrt, die Giebel ſind als Andeutung des Daches nie an der Langſeite eines Hauſes anzubringen, ſtets dreieckig zu bilden. Wiederholte Giebel und ſolche über einem Fenſter ſind lächerlich. Bei Säulenſtellungen über einander darf das untere Geſims nur die tragenden, nicht auch die bekrönen-

den Glieder haben, muß die kräftigere Ordnung ſtets die untere ſein, darf keine Ordnung durch mehrere Stockwerke gehen, da dieſe ſonſt zum Zwiſchengeſchoſſe herabſinken. Fenſter und Thüren werden am beſten geradlinig gebildet, da der Bogen unregelmäßige Zwickelformen ergiebt. Laugier verwirft die Niſchen, die ihm nur vermauerte Fenſter ſind, die großen Schnörkel der Kirchenfaçaden u. ſ. w.

Er geht auf das Weſen der Ordnungen ein, deren es nach ſeiner Anſicht nur drei giebt, denn die toskaniſche ſei nur eine Verrohung der doriſchen, der Kompoſitaſtil eine Miſchung von joniſch und korinthiſch. Er erkennt auch, daß die Römer ein „mittelmäßiges Verdienſt um die Baukunſt haben, und daß ſie alles Koſtbare und Dauernde den Griechen danken.“ Er ahnte alſo die Schönheit des Parthenon ohne von ſeinen Formen Kunde erlangt zu haben. Damals erſt wurde Paeſtum entdeckt und beginnen ſeine Ruinen ein Wallfahrtsort für feine Kunſtkenner zu werden, zehn Jahre ſpäter erſchien Stuart und Rewett's berühmtes Werk über die Architektur Athens, 12 Jahre ſpäter hat J. P. d'Orville Zeichnungen der ſicilianiſchen Tempel herausgegeben. Und doch iſt in Laugier ein Hauch helleniſchen Geiſtes. Wenn er zwar vom doriſchen Stil ſpricht, ſo meint er immer noch den, welchen wir den toskaniſchen nennen; der von ihm bekämpfte toskaniſche iſt nur eine von den italieniſchen und franzöſiſchen Theoretikern erklügelte Abart desſelben. Der frühere Unterſchied zwiſchen beiden war daher ein rein willkürlicher. Seine joniſche Säule hat wenig von dem Schwung der ächt helleniſchen Werke, die früheren Formen der korinthiſchen kennt er nicht. Und doch zeigt ſich in ihm jenes Hindrängen nach einfacher Geſtaltung, klaſſiſcher Ruhe, — wenn er gleich nicht die noble ſimplicité, die ſonſt als Merkmal der Antike von den Franzoſen erkannt worden war, gerade als Stichwort gebraucht!

Somit war Palladio völlig überboten und wenigſtens in der Aeſthetik die erſte Renaiſſance abgeſchloſſen, welche ihre Aufgaben in der zeitgemäßen Fortbildung der Antike erblickte und daher auf den durch das 16. Jahrhundert geſchaffenen Umgeſtaltungen der Ordnungen ſich aufbaute.

Die Madelaine Contant's und S. Geneviève Soufflot's verkünden einen neuen Stil, ſie ſind die Vorahnung des der Welt wieder erblühenden Hellas. Sie eröffneten das Verſtändniß für die inzwiſchen in England zum Durchbruch gekommene Kunſtauffaſſung. Von Voltaire wurde auch in der Kunſt der Schritt zu Rouſſeau gethan. Die formalen Fragen, welche die franzöſiſchen Aeſthetiker ſo lang beſchäftigt hatten, treten in den Hintergrund, das Zeitalter der Revolution und mit ihm die moderne klaſſiſche Kunſt beginnen ſich vorbereitend geltend zu machen.

III. BUCH.

ENGLAND.

I. KAPITEL.

Jnigo Jones.

Wenn Buckle an die Spitze ſeiner lichtvollen Entwicklung der Geſchichte des engliſchen Geiſtes den Vergleich zwiſchen zwei Büchern: Jewel's „Vertheidigung der engliſchen Kirche“, 1561, und Hooker's „Kirchenverfaſſung“, 1594, ſetzt, ſo bezeichnet er ſie als die beiden wichtigſten Werke, welche unter der Regierung der Königin Eliſabeth erſchienen. Obgleich beide Schriftſteller bei verwandtem Ziele ſich in Gelehrſamkeit und Talent gleich waren, ſpiegelt ſich ihnen ein mächtiger, innerhalb des kurzen Zeitraumes von dreißig Jahren ſich vollziehender Umſchwung des Denkens. Jewel meint noch die Wahrheit und Nothwendigkeit eines Glaubensſatzes dadurch zu beweiſen, daß er aus der Bibel, aus den Kirchenvätern, aus den Beſchlüſſen der Konzilien beſtätigende Stellen anführt. Er lebt trotz der ſchon ſeit faſt einem halben Jahrhundert in England wirkenden Reformation noch durchaus in mittelalterlichen Anſchauungen. Hooker dagegen glaubt durch Gründe, durch Thaten der

Vernunft ſeine Anſichten bekräftigen zu müſſen. Er ſtützt ſich auf ältere Ausſprüche, nur um Entſcheidungen aus vergangener Zeit zu ſammeln und ſich für deren Sinn, nachdem er ihn ſelbſtdenkend geprüft hat, zu erklären. Bei ihm wirkt alſo der moderne Geiſt zweifelnder Forſchung, ſelbſt wenn er ſich bemüht, die offenbarten Wahrheiten auf's neue durch Verſtandesgründe zu beweiſen. Erſt in ihm zeigt ſich die Reformation, welche einſt ein ſelbſtſüchtiger und leichtfertiger König England aufgedrungen hatte, als tiefſter und eigenſter Beſitz des britiſchen Volkes; jetzt erſt begann ſie im Volksgemüthe Wurzel zu ſchlagen, aus einem äußerlich Uebertragenen zu einem innerlich Verſchmolzenen zu werden, jetzt erſt hält auch die Renaiſſance, die ſtete Begleiterin der Reformation ihren Einzug in England.

Jewel's Buch erſchien um die Zeit, da Shakespeare und Baco von Verulam geboren wurden und Hobbes ein Jüngling war. Nur eine große Zeit vermochte ſolche Männer zu erzeugen. Königin Eliſabeth führte Englands Macht über die Küſten des Landes hinaus. Eine weiſe Politik, kühne Thaten und ſtrenge Sparſamkeit befeſtigten den Wohlſtand und Bürgerſinn des Volkes, erfüllten dasſelbe mit ſtolzem Selbſtvertrauen, feſtem, weitſchauendem Unternehmungsgeiſt. Der Staat begann ſeine Lebensformen zu erweitern, ſich in größerem Sinne einzurichten.

Solche Zeiten ſind dem künſtleriſchen Schaffen beſonders günſtig. Nun erſt hub dieſes an, ſich wieder in höherem Sinne zu rühren. Auch in dichteriſcher Beziehung zeigt ſich England um die Mitte des 16. Jahrhunderts arm an Begabung. Die Staatsgeſchäfte, die Befeſtigung der neuen Glaubensform, der Handel ſchien alle Kräfte des Volkes aufzuſaugen. Nur mit ſpärlicher Kraft lebte das Ueberlieferte, die neue Zeit vermochte die rechte Form nicht zu finden. Die mittelalterliche Weiſe der Dichtung, die alten Myſterien, waren noch beliebt, doch ihres kirchlichen Grundweſens durch modiſche Zwiſchenſpiele mehr und mehr entkleidet. Immer mehr durchbrach das Volksthümliche in den letzteren den fadenſcheiniger werdenden Mantel der überlieferten Form. Die Theologen und Philoſophen begannen, geſtützt auf Luther und Zwingli, von neuem die kirchlichen Lehrſätze im reformatoriſchen Sinne zu prüfen. Sie begannen den Deismus herauszubilden, welcher eine abermalige Umwälzung des menſchlichen Denkens vorbereitete. Die Alten begannen auf Weltweisheit und Kunſt Einfluß zu gewinnen. An ihren Meiſterwerken ſuchte man Belehrung und Anregung. Ein ſtarkes Streben nach Klaſſicität wurde einerſeits durch die Trauerſpiele des Seneca und die Regeln des Ariſtoteles, andererſeits durch die Dichtungen

des Petrarca und Arioſt dem Inſelreiche übermittelt. Das Italieniſche fand dort eine weitgehende Verbreitung, das Lateiniſche ſchien wie in Deutſchland die Dichtung beherrſchen zu wollen.

Aber die Kraft des britiſchen Volkes, die Macht eines in ſich geeinten, von ſtarkem Willen geleiteten Nationalſtaates offenbarte ſich in einem Dichter, der wohl ergriffen und erquickt war vom Geiſte des Alterthums, ſich aber aus der Tiefe des proteſtantiſchen Freiheitsgefühles zu einer Ungebundenheit der religiöſen Anſchauungen, zu freier, reiner Menſchlichkeit emporſchwang. Trotz einzelner Anklänge an die Verſchrobenheiten jener Zeit wurde er zum größten Meiſter in der Schilderung ergreifender Leidenſchaft und der erſchütternden Nothwendigkeit der ſittlichen Weltordnung.

Mit William Shakespeare, dem Gewaltigen, einen ſeiner Mitſtrebenden zu vergleichen, das iſt ein Unternehmen, welches ſtets zu Ungunſten des letzteren ausfallen wird. Und doch verdient es der Schöpfer der modernen engliſchen Baukunſt, *Jnigo Jones* (geb. zu London 1572, † 1651)[1]), denn ſein Auftreten wirkte innerhalb ſeines Kunſtgebietes kaum minder durchgreifend, als das des großen, nur um 8 Jahre älteren Dichters. Und wenn der Umfang und die Dauer des Einfluſſes eines Mannes auf ſeine Fachgenoſſen als Maßſtab für deſſen Größe dienen dürfte, ſo würde Jones dieſen noch überragen. Denn man feierte die Bauwerke des Architekten ſelbſt in einer Zeit als hohe Vorbilder, nach welcher Shakespeare's Geiſtesthaten erſt wieder neu aufgedeckt werden mußten.

Wie in allen proteſtantiſchen Ländern unterbrach auch in England die Reformation den Kirchenbau. Mit der Auflöſung der Klöſter und Ordensgemeinſchaften gab es für die Laienwelt Gotteshäuſer in überreicher Fülle. Die Frührenaiſſance Englands fand aber nicht wie in Deutſchland faſt ausſchließlich im Schloß- und Wohnhausbau ihre Aufgaben. Denn dort hatte ſich ein mächtiges öffentliches Leben entwickelt. Und wenn auch Königin Eliſabeth wenig geneigt war, das Parlament und die Gerichtshöfe in ihr ſtrenges Regiment hinein reden zu laſſen, ſo wußte ſie doch der öffentlichen Meinung in der Staatsleitung wie in der Baukunſt einen Ausdruck zu verſchaffen. Die Spätgothik war in England mehr noch als in anderen Ländern zu einem reinen Schmuckſtil geworden. Die reichen, zierlich vornehmen Einzel-

---

[1]) Jnigo Jones, The Stone Heng. London 1725. — William Kent, The designs of J. J., 1727. — John Vardy, Some designs of J. J. and W. Kent, 1744. — Jsaac Ware, Designs of J. J. — Derſelbe, A complet body of Architecture, 1756. — James Elmes, Sir Christopher Wren and his time, London 1852. — J. Jones, designs of chimney glasses and chimney pieces, London 1858.

formen ſind dem Baugerüſte meiſt nur willkürlich angefügt. Die großen Hallen, ja ſelbſt die Kirchen erſcheinen, als wären ſie zu einem Feſte, zur bedeutungsreichen Zuſammenkunft großer Menſchenmengen mit bunt wechſelnden Gebilden geſchmückt. Es fehlt dem Detail die innere Nothwendigkeit, die Fähigkeit, die Zwecke der Bauglieder ſachgemäß auszudrücken. Die Wirkung der Bauten liegt in der maleriſchen Behandlung des Ornamentes, namentlich aber in der Großräumigkeit, in der dem engliſchen Volke eigenthümlichen Empfindung für Größe. So weitblickende Staatsmänner und kühn unternehmende Handelsherren, wie es die Großen jener Zeit waren, konnten in der Enge, im Kleinſinn der gleichzeitigen Deutſchen keinen Gefallen finden. Aber es fehlte dem Lande die mächtige Kunſtüberlieferung, etwa der Italiener. Die künſtleriſchen Formen entſprachen den Abſichten der Bauherren nur in beſcheidenem Maße. Es brachte die engliſche Spätgothik zwar reizvolle Schöpfungen zuwege, ſie vermochte dieſelben aber nicht zur Höhe einer allgemeingiltigen Schönheit zu erheben. Die künſtleriſche Kraft entſprach nicht jener des nationalen Lebens.

Noch viel weniger vermochte dies die Renaiſſance, welche wie die Reformation nur halb Eingang fand. Selbſt ein Meiſter wie Hans Holbein fand keine entſprechende Nachfolge. Die jüngeren Architekten vermochten ſich über den künſtleriſchen Kleinbetrieb ihrer Vorgänger nicht hinwegzuſetzen. Sie erſetzten nur die gothiſchen Formen durch jene der Antike, welche ſie durch Niederdeutſche, alſo aus dritter Hand erhielten. Da aber dieſe Formen übertragene, nicht auf heimiſchem Boden erwachſene waren, ſo zeigte ſich der Widerſpruch zwiſchen der Einzelheit und dem von ihr mehr umhüllten als klar gelegten Baukerne noch deutlicher. Die engliſche Frührenaiſſance iſt in noch höherem Grade als die des Kontinentes eine rein formale, äußerliche. Auch ſie vermochte nur in der Ausſchmückung, nicht aber in monumentaler Beziehung neue, eigenartige Gedanken hervorzubringen. Zwar ſind die Bauten jener Zeit von hohem Reize, theilweiſe in Verhältniſſen und Durchbildung von gleich entzückender Wirkung. Man braucht nur einen Blick in Naſh's Werk „The manſions of England“ zu thun, um von derſelben gefangen und bezaubert zu werden. Aber wenn man nach im höheren Sinne urſprünglichen Schöpfungen, nach einem durch innere Geſetzmäßigkeit bedingten Aufbau der Gliederungen, nach einer ſtrengeren Zucht im Detail ausſchaut, ſo wird man wenig ächt Engliſchem begegnen.

Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts beginnt freilich auch in England eine ſtrengere Schule maßgebend zu werden. Ein Blick in das merkwürdige Skizzenbuch des Architekten *John Thorpe* lehrt, daß das

Schaffen eine Wendung erhielt. Franzöſiſche Einflüſſe, die verfeinerte Kunſt Delorme's und ſeiner Genoſſen beginnt vorbildlich zu werden. Aber doch iſt der Unterſchied zwiſchen den eigenen, zierlichen und unbefangenen Arbeiten des engliſchen Meiſters und der durchdachten Schaffensweiſe der Franzoſen ein großer, zeigt ſich die engliſche Renaiſſance in formaler Beziehung weit weniger entwickelt als auf dem Kontinente, die nationale Widerſtandskraft ſtärker als ſelbſt in Holland. Die klaſſiſchen Neigungen in den Geſtaltungen der Baukunſt, welche namentlich bei dem gelehrten Cambridge Unterſtützung fanden, zeigten ſich hier mehr in den ſpielenden Formen des Ornaments als in den grundgeſtaltenden Aufgaben des Entwurfes mächtig.

Um ſo bewunderungswürdiger iſt es, daß es *einem* Manne gelang, der Kunſt Italiens ebenſo ſchnell als dauernd in England den Sieg zu verſchaffen, von jenen taſtenden, unſicheren Verſuchen mit antiken Gebilden raſch und entſchieden zur Hochrenaiſſance überzuführen.

Jones war zwei Mal in Italien, wo er ſich auf's Eifrigſte nach den Werken des vor ſeiner Ankunft verſtorbenen Palladio bildete. Er knüpfte das geiſtige Band, das England und Venedig ſo merkwürdig nahe führte. Obgleich Scamozzi's und Buontalenti's Schule nahe ſtehend, ſchloß er ſich dem einzelnen Meiſter doch nicht mit jener Ausſchließlichkeit an, wie die gleichzeitigen Italiener. Auch er, wie Pouſſin, trat als Fremder weniger in die Kunſtparteien ein, lernte an der Geſamtkunſt des Landes, nicht an ſeiner letzten Entwicklung. Er ſuchte den Ausdruck deſſen, was ihn ſelbſt künſtleriſch beſchäftigte und fand es in den einfach großen Formen der Spätrenaiſſance beſſer, als im Barock. Und das Ziel des Engländers mußte ſein, das für ſein Volk Angemeſſene aus der Fülle der Kunſterſcheinungen zu ſuchen. Er fand es zumeiſt in Vicenza. Die einfache Größe, die mächtige Klarheit und wohldurchdachte Ueberſichtlichkeit in Palladio's Werken mußte auf den Künſtler den größten Eindruck machen. Kam er doch aus einem Lande, in welchem die Kleinheit der architektoniſchen Formen als Gegenſatz zur Größe der Räume ein Hinderniß höherer architektoniſcher Ausbildung ausmachte. Er erkannte in Palladio den Geiſt, dem er ſich unbedingt zu beugen habe. Aber er that dies nicht im Sinne Jewel's, ſklaviſch mit dem Gedanken, daß man ungeprüft die Lehre anzunehmen habe, ſondern in freier, moderner Auffaſſung. Er ahmte nicht Palladio nach, ſondern entwarf in ſeinem Geiſte. Aber er beſaß nicht die Größe Shakespeare's, welcher aus Volksthümlich-Engliſchem und Fremdüberkommenem das Allgemeingültige, einfach Menſchliche, allen Völkern Gemeinſame zu ſchaffen vermochte, ſondern wurde faſt zum italieniſchen

Künſtler. Durch Jones vollzog ſich in ſeinem Kunſtgebiet eine tiefer gehende Umwälzung als durch den Dichter in der Poeſie. Aber ſie geſchah auf Koſten der Volksthümlichkeit, des inneren nationalen Lebens, welches theilweiſe erſt ſpäter mühſam in die Baukunſt hineingetragen werden mußte.

Die Folge ſeiner allzu entſchiedenen Schwenkung, der Unmöglichkeit, das ganze engliſche Volk zu derſelben mit fortzureißen, äußerte ſich in einer für die Baukunſt des Landes ganz eigenthümlichen Erſcheinung, im Ekklekticismus. Denn England war bereits zu weit in der Entwicklung ſeiner Eigenart vorgedrungen, das Nationale ſeiner Kunſt war ſchon zu tief zum modernen Bewußtſein gekommen, als daß es einem Mann hätte gelingen können, die Bahnen plötzlich umzulenken. Reformation und Renaiſſance bildeten im Lande nicht einen ſcharf einſchneidenden Abſchnitt in der Geiſtesentwickelung, der Katholicismus und die Gothik hatten ihnen nie in ſo unbedingt gegenſätzlicher Weiſe gegenüber geſtanden als in Deutſchland. Jene Stätigkeit in der geiſtigen Entwickelung, welche die Frucht der Abgeſchloſſenheit des Landes iſt, zeigte ſich auch hier mächtig. Sie duldete die alte Form auch dann noch, wenn die Gedanken ſchon weit derſelben vorausgeeilt waren. Jones war im ſtrengeren Sinne ein Renaiſſancemeiſter als ſeine Zeitgenoſſen auf dem Feſtlande diesſeits der Alpen, aber baute auch noch, wenigſtens in ſeiner Jugend, gothiſch: Das engliſche Parlament iſt das modern-freieſte der Welt, ſein Sprecher trägt aber noch die Perücke!

Für Jones' Kunſt war der Hof die wichtigſte Stütze. König Jakob I. kämpfte damals mit ſchwankender Willenskraft gegen die unerbittliche Strenge puritaniſch-freiheitlichen Geiſtes an. Die im Glanze ihres Reichthums ſich weidende Hochkirche, die leidenſchaftlich eifrigen Katholiken, der in den erleuchteten Köpfen ſich befeſtigende Deismus, die aus der Ueberfülle raſender Verfolgungsſucht erwachſende Blume Duldung waren die mit einander ringenden Elemente im öffentlichen Leben. Aber mehr und mehr durchdrang das Volk der mürriſche, kunſtfeindliche, doch freiheitsſtolze Widerpart wider den namentlich unter Karl I. kunſtſinnig und feingeiſtig werdenden Hof. Auch die Baukunſt mußte dieſe Parteiungen empfinden. Die Puritaner waren der Schönheit feind, weil ſie dieſelbe für einen äußerlichen, ſinnlichen, verlockenden Tand hielten. Ihre Häuſer, ihre Kirchen zeigten eine ebenſo nüchterne Verſtändigkeit wie ihre Lehre, die Einbildungskraft erſchöpfte ſich in der Wiederholung der blutigen Bilder des alten Teſtaments. Iſt ſchon überhaupt die geſetzliche Form des engliſchen Grundbeſitzes eine der Ausbildung des ſtädtiſchen Wohnhausbaues wenig förderliche, ſo

konnte die Geiſtesart der „Rundköpfe“, welche ſo tief ſich in das nationale Weſen eingeſenkt hatte, keine Waffen beibringen, um dieſelbe umzugeſtalten. Das künſtleriſche Leben des Mittelſtandes äußerte ſich nicht im Einzelbeſitz, nicht wie in Frankreich als Durchbildung der Bequemlichkeit in der Wohnung, oder wie in Deutſchland in der feſtlichen Freude am Beſitz ſchmückenden Geräthes, ſondern es trat dort hervor, wo die Gemeinſchaft zu politiſchem Gebahren ſich äußerte, in den Gerichtshallen und in den im Staatsweſen zu hoher Bedeutung ſich erhebenden Kollegien der Hochſchulen. Während nun der Hof, die Großen Jones' italieniſche Studien ſich zu Nutze machten, ſeine von Palladio erlernte Kunſt förderten, verlangten die bürgerlichen Gemeinſchaften von demſelben Baumeiſter, daß er die alten Formen wahre, daß er gothiſch baue. Das iſt engliſch, das iſt ohne Beiſpiel zu jener Zeit, das wiederholt ſich nur einmal unter ganz anderen Vorausſetzungen im ganzen 17. Jahrhundert, in dem von deutſcher Kultur langſam zurückeroberten Böhmen.

Ein Angehöriger eines jener großen Herrengeſchlechter, welchen die Kunſt in England ſo viel verdankt, Thomas, Graf von Arundel, regte Jones zu ſeinen Reiſen nach Italien an. Derſelbe iſt bekannt als einer der Erſten ſeines Landes, welcher in großem Sinne alte Kunſtdenkmäler in Griechenland und der Levante ſammelte. Lord Pembroke lieh dem Baumeiſter nicht minder ſeine Gunſt. Er war der erſte in der langen Reihe ausgezeichneter Kunſtfreunde, der mit geregeltem Willen ſeinen Stammſitz Wilton in Wiltshire zu einem der Mittelpunkte klaſſiſcher und nationaler Kunſtthätigkeit erhob. Um das Jahr 1620 kam Jones nach Venedig. Damals war er ſchon ein Mann, der auf der Höhe ſeines Lebens ſtand. Jones' Name wird mit dem Bau des Domes zu Livorno in Verbindung gebracht, jener Stadt, welche damals allen Verfolgten Italiens, Juden wie Proteſtanten, Schutz bot. König Chriſtian IV. von Dänemark berief ihn aus dem Süden zu ſich. Erſt in deſſen Gefolge, gelegentlich eines Beſuches am Hofe Jakob I. kam Jones nach London zurück. Er wurde Architekt der Königin, einer däniſchen Prinzeſſin und des Prinzen Heinrich. Nach deren Tode (1618) beſuchte er abermals Italien. Zum zweiten Male zurückgekehrt, wurde er zum Oberaufſeher der königlichen Bauten ernannt. 1649 fiel König Karl's I. Haupt. Die Revolution ſiegte, das Bauen, ja wie es ſchien, die Kunſt überhaupt, ſollte einſtweilen ein Ende finden.

Die Entwicklungsgeſchichte von Jones' Baukunſt bedarf dringend der Sonderunterſuchung. Eine hundert Jahre nach ſeinem Tode erwachende neue, kritikloſe Begeiſterung für ſeine Werke hat durch ihren

Uebereifer die Spuren derſelben vielfach ſtark verwiſcht. Man würde Unrecht thun, wollte man Jones' Kunſtart nur nach den Aufnahmen ſeiner Werke aus dem 17. Jahrhundert beurtheilen, welche ihm die Eigenthümlichkeiten ihrer ſtrengeren Nachfolge nach Palladio beizulegen vielleicht unwillkürlich beſtrebt waren.

Ein Jugendwerk zeigt Jones im Dienſte einer jener großen Richterkollegien, die mitten in den donnernden Wogen des Londoner Straßenverkehres ſich ihr ſtilles würdiges Heim zu erhalten verſtanden, es iſt die Kapelle von Lincoln's Inn (1621—1623). Dieſer merkwürdige Bau iſt nur aus den obwaltenden Umſtänden zu erklären. Nicht weit von den Häuſergruppen, welche um breite Hofflächen ſich lagernd mit ihren Säulen und Kirchen, ihren langen Reihen von Wohnungen und ihrer Weltabgeſchloſſenheit noch deutlich die Spuren ihrer klöſterlichen Herkunft verrathen, nicht weit von dieſem „Inn“ liegt eine zweite verwandte, berühmtere Anlage, der Temple. Dort war 1572 eine große Feſthalle erbaut worden. Sie iſt gothiſch. Und ebenſo herrſchte in den Kollegien der ſtrenger Gläubigen die Gothik noch vollkommen zu Recht, während im Profanbau die Renaiſſance den Boden mehr und mehr erkämpft hatte. Lincoln's Inn zeigt nun einen Verſuch, beide Stile mit einander auszuſöhnen. In ihm iſt nichts von der Unbefangenheit der Frührenaiſſance, welche fremdartige Formen unbeſorgt an einander reiht. Sondern es iſt das Ergebniß eines grübelnden, über das Weſen der Architektur denkenden Meiſters. Der Grundgedanke der Anlage iſt ganz gothiſch. Ein rechtwinkliger Saalbau, deſſen Erdgeſchoß durch zwei mittlere Pfeiler in zwei Schiffe oder ſechs Gewölbjoche getheilt wird. Dieſe ſind von einem reichen und engen Netz von Gewölbrippen mit zahlreichen Schlußſteinen bedeckt. Die Konſtruktionstheile ſind völlig die des Tudorſtiles. Aber die Schlußſteine ſind mit Renaiſſance-Kartuſchen verziert und an Stelle der Dienſte ſind toskaniſche Halbſäulen angebracht, die Strebepfeiler gleichfalls mit antikem Detail umgeben. Die ſtattliche Halle des Obergeſchoſſes mit ihrer Holzdecke, ihren breiten, mit gemalten Scheiben ausgeſetzten Maßwerkfenſtern iſt ganz gothiſch. Nur in dem anmuthigen Geſtühl ſieht man deutlich die jüngere Stilrichtung.

Ich kenne kein zweites Werk Jones, in welchem ſich ſo deutlich das Streben kund thut, das Ueberkommene mit dem Neuerlernten zu einem Einheitlichen zu verſchmelzen. Wohl aber giebt es Bauten in größerer Anzahl, in welchen die engliſche Frührenaiſſance noch mitzuſprechen ſcheint. Unter dieſen ſei ein Flügel des Chriſt's College zu Cambridge (1642) im Tree-Hof desſelben. Hier zeigen viele Details ein völliges Vertrautſein mit den Formen der Renaiſſance auch

der beim Aufbau leitende Gedanke gehört dieſer an, aber doch durchdringt die unbefangene Formenwelt der nationalen Abart des Stiles die ſtrengeren Gebilde. Den dreigeſchoſſigen, in reinem Quaderbau errichteten Bau gliedern zwei beſcheidene wagrechte Geſimſe, ſowie lothrecht ziemlich magere, durch die beiden Obergeſchoſſe reichende korinthiſche Pilaſter. Die Dachfenſter durchbrechen die Attika, und beleben mit ihren Giebeln und dekorativen Bogenfeldern zinnenartig die Umrißlinie. Im Thor zeigt ſich wieder die Grundform des Tudorſtiles in einer toskaniſchen Pilaſterordnung.

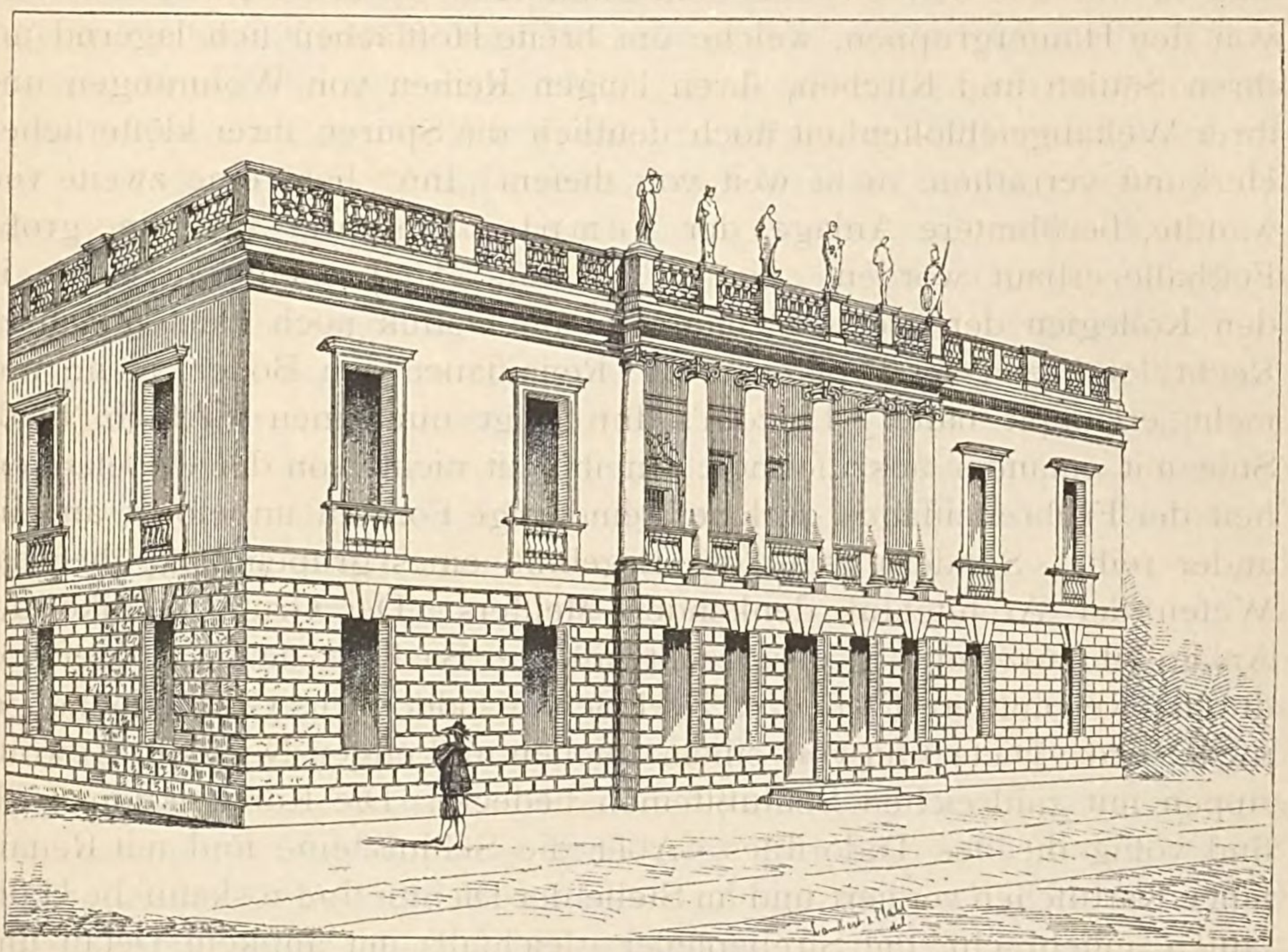


Fig. 89. Villa der Königin zu Greenwich. Park.

Dieſe friſche und von nationalem Weſen noch kräftig durchdrungene Art zeigt ſich außer in dem Wohnhauſe des Künſtlers ſelbſt[1]), auch in Rainham Hall, Norfolk (1630), bei welchem die Flügel durch arke Barockgiebel, der Mittelbau durch eine joniſche Giebelfront ausgezeichnet ſind, und gewiß noch manchem Bau, welcher mit Recht oder Unrecht vom engliſchen Volke ſeinem Lieblingsarchitekten zugeſchrieben wird.

---

[1]) A. W. Hakewell, Architecture of the 17 century, London 1856.

Aber früh wendeten ſich die Großen des Landes an ihn, um ſich ſeine Begabung für ihre Wohnſitze dienſtlich zu machen. Nicht die Stadt, ſondern der ländliche Aufenthalt war der bevorzugte. Es ſind Landhäuſer, welche Jones nunmehr vorzugsweiſe ſchuf, aber ſolche, welche für dauernden Aufenthalt berechnet waren. Es war ein nordiſches Klima für das er baute, ein Land das zwar nicht ſo rauh wie viele kontinentalen Gebiete, doch auch nicht ſo ſonnendurchglüht iſt wie die Po-Ebene, aus der er ſich die Anregung für ſeine Schöpfungen holte.

In dieſen ächt engliſchen Bauwerken zeigt ſich Jones erſt in ſeiner vollen Größe. Er folgt dem Gedankengange Palladio's. In ſchönen Verhältniſſen, in einfach klarer, alle Umſchweife vermeidender Sprache verkündet er die Lehre der Antike. Mit einer erſtaunlichen Sicherheit des Empfindens ſtößt er die Reſte nationaler Voreingenommenheit weg, um ſich einer ſchlichten Größe zu nähern, welche in jener Zeit in der Welt wohl ohne Gleichen iſt. Man ſchaue z. B. auf die leider ſpäter zerſtörte Villa der Königin im Park zu Greenwich (1639) (Fig. 89), in welcher eine Anzahl ſtattlicher Räume zu einem tiefen, völlig in ſich abgeſchloſſenen, zweiſtöckigen Bau vereinigt waren. Der Façadenentwurf gleicht faſt einer Arbeit Schinkel's. Das gequaderte Erdgeſchoß, darüber die ganz ſchlicht und fein umzeichneten Fenſter in den breiten Wandflächen der Flügel, die einfache Reihe von ſechs joniſchen Säulen vor der Loggia im Mittelbau, das edel gezeichnete, ſchlichte Hauptgeſims ſamt der über die Säulen mit Statuen verzierten Attika — Alles dies ſind jene beſcheidenen und doch würdigen Gebilde, welche faſt 200 Jahre ſpäter Merkmale der Berliner Architektur wurden. Aehnlich iſt Gunnersbury Houſe, Middlesex. Nur ſpannt ſich hier nach Vorgang Scamozzi's ein großer und daher leer wirkender Giebel über die Säulenſtellung fort. Doch iſt dieſer Theil vielleicht der Fortführung des Baues durch *Webb*, dem minder begabten Schüler des Meiſters (1663) zuzuſchreiben. Coleshill, Berkshire (1650), bildet wieder einen rechtwinkligen Bau in ſehr einfacher, durch die Gewände der Fenſter und durch Quaderungen gegebener Gliederung. Die Neigung der römiſchen Spätrenaiſſance-Meiſter, die Fenſter in Gruppen zuſammenzufaſſen, iſt in etwas ſchüchterner Weiſe hier aufgenommen. Beachtenswerth iſt die Anlage der Treppe, welche, in zwei Armen auffteigend, eine künſtleriſche Form erhielt. Die Grundrißgeſtaltung zeigt noch wenig Durchbildung. Ein Gang durchſchneidet den ganzen Bau, ſo daß links und rechts von Treppe und Vorhaus vier Gruppen von Wohngelaſſen entſtehen.

Die Einfachheit iſt auch der Grundzug des für Lord Pembroke bewirkten Umbaues von Schloß Wilton, Wiltshire (1640). Es iſt ſehr

beachtenswerth, daß Jones bei der langgeſtreckten neuen Façade nur durch die nothwendigſten Architekturformen, durch Quaderungen, ſowie durch Ortſteine an den Eckbauten zu wirken ſuchte. Außer der ſtattlichen Freitreppe und dem nicht eben wohlgelungenen, von Figuren bekrönten Rundbogenthore unterſtützt kein reicheres Gebild die ſtattliche Wirkung der Front, welche allein in den Verhältniſſen beruht. Weil bei dem Umbau von Asby, Northampton, ein gothiſches Kaſtell mit unregelmäßigen Fenſtern den Grund der Anlage bildete, weil alſo die nicht antik empfundenen Verhältniſſe ſchon vorher feſtſtanden, wußte ſich Jones hier nicht anders als durch ein gewaltſames Einfügen des Alten in drei Pilaſterordnungen zu helfen. Fünfzehn Fenſter eines Eckflügels mußten dabei blind bleiben. Reicher in der Grundrißentwicklung iſt das große Schloß Stoke Park (1640), Northampton, deſſen Herrenhaus jedoch erſt ſpäter vollendet wurde. Unſerem Meiſter gehört der hufeiſenförmig ſich vorbauende Flügel mit der Bibliothek und der Kapelle als Schlußpavillons und reich ausgeſtatteten Galerien an. In wie weit die gegen Strand in London zu gelegene Façade von Somerſet Houſe (1662), ein Meiſterwerk edlerer, aber ſchon etwas kalt wirkender Hochrenaiſſance Jones angehört, vermag ich nicht zu ſagen. Im Detail iſt ſie wohl ſicher von dem ſpäteren Vollender des großen Schloſſes, von *W. Chambers* überarbeitet worden. Die einfachen Formen ächt Jones'ſcher Kunſt trug auch Grange Park Hampshire, ehe es *Wilkins* „ächt“ doriſch umbaute, während Cobham Hall, Kent, von *Wyatt* und *Repton* gleichfalls um die Wende des letzten Jahrhunderts gothiſch „verſchönert“ wurde.

Eines der merkwürdigſten Werke Jones' iſt die Villa zu Chiswick, Middleſex. Denn ſie iſt eine Verpflanzung des nunmehr in England zu einer übermäßigen Bedeutung gelangenden Grundriſſes von Palladio's Villa Rotonda nach dem Norden. Später mehrfach ausgebaut, iſt ſie doch noch ihrem Grundgedanken nach auf das 17. Jahrhundert zurückzuführen, als das Ergebniß der Begeiſterung für vollkommene Symmetrie in der Grundanlage wie im Aufbau.

Die eigenthümliche Nachgiebigkeit gegen den Willen der Bauherrn beweiſt, daß Jones den nationalen Stil, von welchem er ausging, dauernd als einen berechtigten betrachtete. Neben jenem Stil, welcher in Italien ſein Herz umfangen hatte, bildete er ekklektiſch den geſchichtlich überkommenen weiter. Aber auch innerhalb des Palladianismus ſcheint er ſeinen Bauherren Einfluß auf ſein Schaffen gegönnt zu haben. Denn während die mit Jones vorzugsweiſe nach antiker Einfachheit ſtrebenden Lords ſich Häuſer in ruhigen Maßen errichten ließen, ſchlug derſelbe Baukünſtler bei den für den König zu ſchaffenden Werken

einen ganz andern Ton an. Karl I. verband mit Bildung und feinem Kunſtſinn ein ſtarkes Gefühl für äußeren Anſtand. Was ihm an innerer Würde gebrach, das ſuchte er durch prunkende Darſtellung ſeiner Perſon zu erſetzen. Aber ſein Wollen war ſtärker als das Vollbringen. Was uns von ſeiner Abſicht, ein gewaltiges Schloß an Stelle des 1615 niedergebrannten Whitehall zu errichten, erhalten blieb, ſind meiſt nur Pläne. Freilich ſind dieſe von einer Großartigkeit, welche in Staunen verſetzt und von einer Durchbildung in der Einzelnheit, welche die entſchiedene Abſicht der Durchführung vorausſetzen läßt. Aber ſie ſind — ſoviel ich weiß — nur in den Nachbildungen erhalten, welche im 18. Jahrhundert nach ihnen geſtochen ſind. Sie haben hierbei zweifellos etwas an Formenrichtigkeit gewonnen und an Urſprünglichkeit verloren. Klarheit hierüber ergiebt eine Vergleichung derſelben mit dem Banquettinghouſe zu Whitehall (Band I, Fig. 6), dem einzigen vor der Revolution zur Vollendung gebrachten Bautheile.

Der Plan zu dem Geſamtſchloß zeigt die Höhe von Jones' Können. Man kann es verſtehen, wenn beim Wiedererwachen der klaſſiciſtiſchen Strömung im 18. Jahrhundert der Architekt *Campbell* von demſelben in höchſter Begeiſterung ſpricht, wenn er ſagt, falls England den Ruhm gehabt hätte, dieſen Plan auszuführen, würde Whitehall alle Paläſte der Erde übertroffen haben. „Hier iſt Strenge mit Vornehmheit, mit Einfachheit, mit Schönheit, mit königlicher Würde gepaart". Das Banketthaus iſt ihm ohne Widerrede der erſte Raum in der Welt. *Rubens* malte ihn bekanntlich aus. Alſo auch nach dieſer Richtung zeigte ſich in ihm die Abſicht, das Glänzendſte zu leiſten, mit dem Luxembourg in Wettſtreit zu treten.

Das Banketthaus ſtellt ſich als geſchloſſene, rechtwinklige Anlage dar, deren beide Geſchoſſe je durch eine Pilaſterordnung, joniſch und korinthiſch, gegliedert, ſonſt durchweg gequadert ſind. An den Langfaçaden ſind vor die mittleren vier Fenſterpfeiler Halbſäulen an Stelle der Pilaſter geſetzt, durch deren größere Ausladung vor die Mauerflucht Riſalite gebildet werden. Die Fenſter ſind einfach und edel gezeichnet, Detail wie Geſamtauffaſſung iſt von ächt palladianiſchem Geiſte. Nur in den Kapitälen iſt die Kraft und Fülle des italieniſchen Meiſters nicht erreicht. Der Bau würde, ſtände er in Vicenza, ſich würdig den berühmten Paläſten Palladio's anreihen. Das Innere bildet nach Art der gothiſchen Hallen einen rechtwinkligen Saal. Es entſpricht in ſeinen beiden Halbſäulenordnungen der Außenarchitektur, nur daß die Platten des Gurtgeſimſes zu einem Umgang ausgebildet wurden. Die architektoniſche Ausſchmückung iſt einfach und bis auf die beiden in den Ecken aneinanderſtoßenden Halbſäulen ganz den Regeln der italieniſchen Hochrenaiſſance gemäß.

Aber das Banketthaus bildet, wie wir ſahen, nur einen kleinen Theil des Bauplanes, den der König ſich von Jones hatte vorlegen laſſen (Fig. 90 A). Es erhielten ſich zwei verſchiedene Pläne; der ältere dürfte derjenige ſein, welchen *W. Kent* in einer Reihe von Kupferſtichblättern auf uns übermittelt hat. Das Schloß bildet ein Rechteck von 267 zu 351 Metern. Zwei Quergebäude theilen die ungeheuer weite Anlage derart, daß in der Mitte ein großer Hof entſteht, an den Seiten aber die

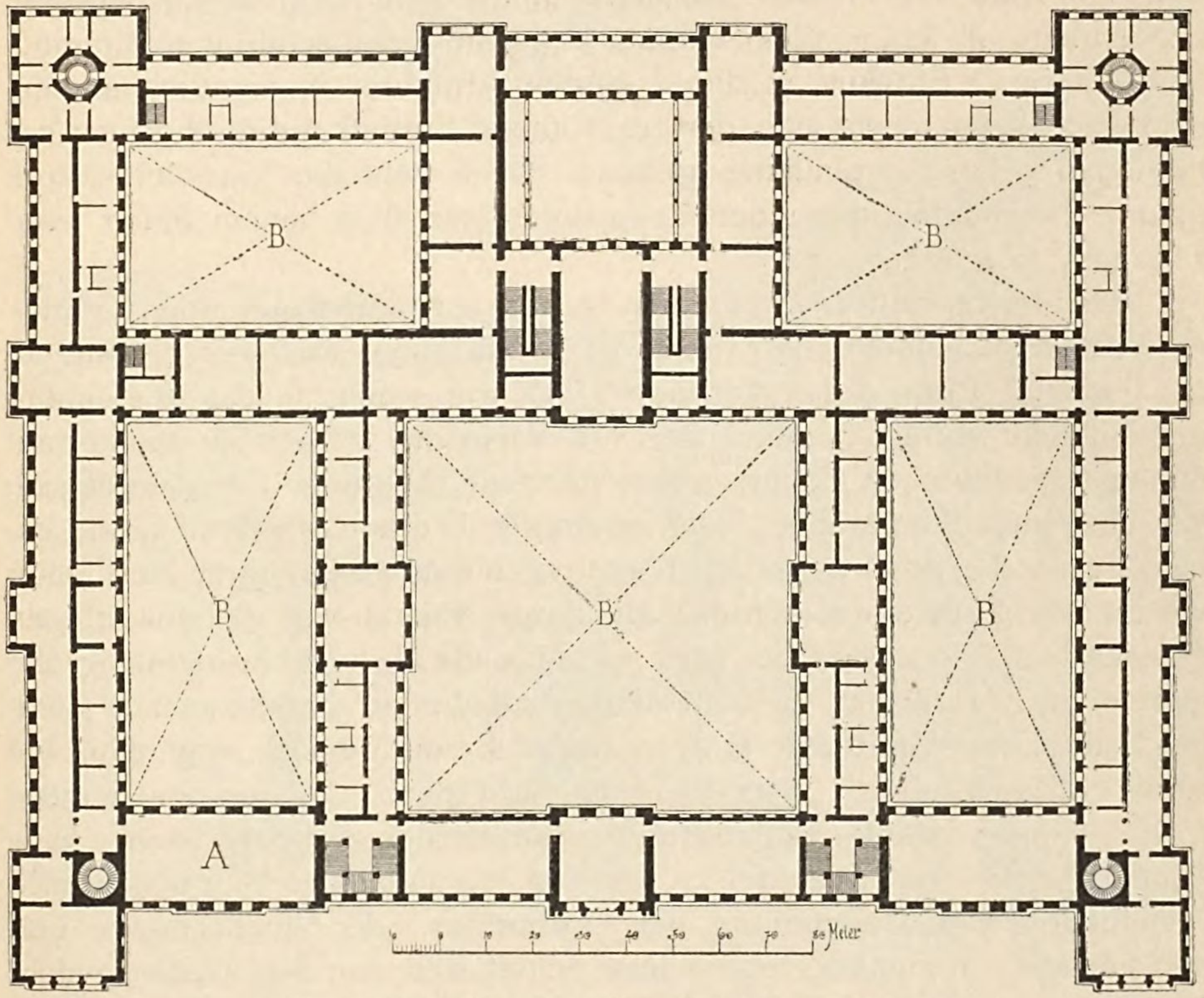


Fig. 90. Jones' Plan zum Schloss Whitehall zu London.

Zwiſchenräume durch weiter eingeſchobene kurze Längsflügel in je drei kleine Höfe abgetheilt werden. Die öſtliche Schmalſeite des Baues würde ſich gegen die Themſe zu in der Linie des Banketthauſes hingezogen haben, während die weſtliche bis an St. James Park ſich erſtreckt hätte. Die Zugänge von dieſen beiden Seiten wurden beſonders betont. Denn der mittelſte der kleineren Höfe wurde je durch eine Pfeilerhalle ausgezeichnet, deren weſtliche quadratiſch, und deren öſtliche kreisrund angelegt war. In letzterer ſollten mächtige Karyathiden das Gebälk tragen. An jede der vier Außenfaçaden des drei-

ſtockigen Mittelbaues legte ſich eine Pfeilerhalle, welche ſich bis zu den Eckpavillons hinzog. Die Architektur entſpricht in den Hauptzügen jener des zweiten von *Campbell* uns übermittelten Planes, welcher 1639 entſtand (Fig. 90). Derſelbe zeigt eine Einſchränkung hinſichtlich des Grundriſſes (220 : 190 Meter), indem die frühere öſtliche Schmalſeite im Weſentlichen, doch ohne den Pfeilerhof beibehalten wurde, an den Weſtflügel an Stelle des großen Hofes jedoch ein die Feſträume enthaltender Bau und neben ihm zwei kleine Höfe angeordnet wurden. Die Anlage iſt eine völlig ſymmetriſche; ihre Anordnung iſt ſichtlich von Delorme's Entwurf zu den Tuillerien entlehnt. Namentlich in dem größeren Plane macht ſich der franzöſiſche Einfluß auf die Formen des höfiſchen Lebens entſchieden geltend. Doch ſteht das Jones'ſche Werk in der Raumeintheilung, den Treppenanlagen über jenem ſeiner franzöſiſchen Vorgänger.

Die Façaden ſind hinſichtlich des ihnen innewohnenden Geiſtes jenen des Luxembourg verwandt. Nur war nicht wie dort Ammannati's gezierter Pittihof das Vorbild. Jones war weiter in das Weſen der italieniſchen Kunſt eingedrungen als Debroſſe. Aber er theilte mit ſeinem franzöſiſchen Fachgenoſſen die tiefe Achtung vor dem Werth der einzelnen Stockwerke. Die mächtigen Fronten gliederte er durchweg durch die Stockwerkshöhen entſprechende Ordnungen, und ſelbſt wo ihn die Zahl der Geſchoſſe, die lange Flucht der gleichwerthigen Glieder in Verlegenheit brachte, war er nicht dazu zu bringen, große Motive zu verwenden, wie ſie ſelbſt Palladio zu benutzen ſich nicht geſcheut hatte. In dieſer entſchiedenen Beſchränkung zeigt ſich ein zielbewußtes Wollen. Aber die Folge war doch, daß es dem Meiſter nicht gelingen konnte, ſolche Fronten künſtleriſch zu beherrſchen. Alle ſeine Mittel, reichen Wechſel zu ſchaffen, die einzelnen Bautheile durch verſchiedenartige Behandlung der Ordnungen, der Quaderungen und dergleichen von einander zu ſondern, ſcheiterten vor dem Uebergewicht der allzumächtigen wagrechten Linien, und ſelbſt der thurmartige Ausbau der Eckpavillons und die hohe Steigerung der Mittelflügel vermochten der Architektur nicht jene Einheit und Würde zu geben, welche ihr an dem räumlich beſcheidenen Banketthaus in hohem Grade eigen iſt.

Auch hinſichtlich der Innenarchitektur ſchuf Jones überraſchend ſchnell und gründlich einen Wandel von einer anmuthig ſpielenden, rein dekorativen Frührenaiſſancekunſt zu einer ſolchen mit vorzugsweiſe architektoniſchem, dem Klaſſicismus entſprechendem Weſen. Ein lehrreiches Beiſpiel ſeiner Kunſtweiſe giebt der Speiſeſaal in Schloß Wilton (Fig. 91). Thüre und Kamin ſind in kräftigen Formen aufgebaut,

die Wände durch Rahmenwerke abgetheilt. In einer für England bezeichnenden, unvermittelten Weiſe wurden den aufſteigenden Wandſtreifen ornamentale Fruchtſchnüre angefügt. Ueber zierlich ausgeführtem Gurtgeſims erhebt ſich eine mächtige Kehle. Die flache Decke iſt durch Stuck geometriſch abgetheilt. Das Ganze hat etwas ſchweres. Aber doch giebt es ein treffliches Bild des klaſſiſchen Ernſtes und der

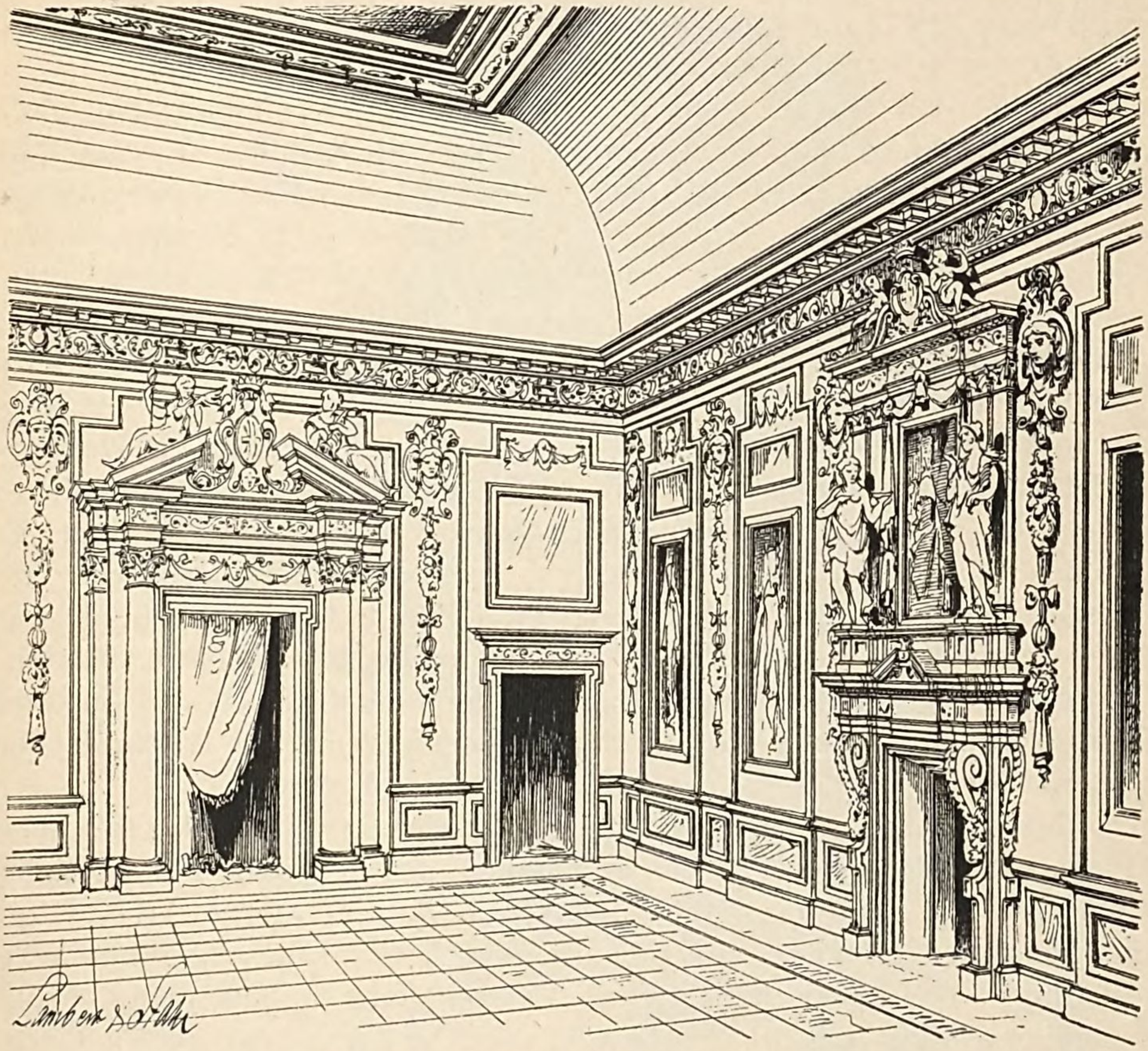


Fig. 91. Schloss Wilton, Wiltshire. Speiſeſaal.

wohlabgewogenen Kraft, mit der Jones die Jnnenräume ſeiner Bauten zu behandeln wußte. In einer Anzahl theilweiſe noch erhaltener Treppenhäuſer in London, namentlich aber in Kupferſtichen haben ſich weitere Beiſpiele von Jones' Geſchick in der Behandlung der Kleinkunſt erhalten. Es iſt bezeichnend, daß man in England hundert Jahre nach dem Tode des Meiſters vorzugsweiſe dieſe Werke aufmaß und nachahmte, daß man ſie an Werth neben die Antike ſtellte. Akanthusranken von

feiner Gliederung, der Mäander und der laufende Hund, Sphynxe und Greifen, Blumengehänge und Vaſen, Alles in etwas geſuchter Leere und Eckigkeit der Anordnung bilden die Beſtandtheile einer Dekoration, die an Formenrichtigkeit ſelbſt in Campen kein Gegenſtück findet. Jones' Kamine, ſeine in einfache Felder regelrecht abgetheilten Stukkdecken, die zierliche Behandlung der Säulen und Baluſtraden an den Treppen zeigen überall das kühnſte Hinwegſetzen über den landläufig engliſchen und kontinentalen Geſchmack zu einer oft etwas mageren, aber ſtets mit Feinheit der Empfindung gezeichneten Antike.

Dem Banketthaus ſollte im Grundriß von Whitehall, ein ganz gleichmäßig ausgeſtatteter Bau entſprechen: die Kapelle. Es war dies keine Mißſchätzung des Gotteshauſes, denn ſchon während des ganzen 16. Jahrhunderts waren ſich die großen Feſtſäle und die Kirchen in der Form immer näher gerückt, namentlich ſeit man ſich gewöhnt hatte, den Chor durch eine große Wand und ein Maßwerkfenſter abzuſchließen. Dieſe Formen kamen denn auch an dem einzigen uns bekannten, ſelbſtändigen Kirchenbau Jones' zum Ausdruck, an St. Paul. Es iſt dies ein toskaniſches templum in antis mit weit vorſpringendem, in Holz gebildetem Geſims. Der Grundriß iſt rechtwinklig, neben dem geradlinig, durch ein Fenſter im Palladio-Motiv abgeſchloſſenen, nach Weſten gelegenen Chor liegen die Sakriſteien. Vor der Kirche erſtreckt ſich Covent Garden, einſt ein Square, an deſſen drei Seiten nach einem Plane einfache Geſchäftshäuſer über einer Loggia errichtet wurden. Der Anlage blieb der Name „Piazza“ eigenthümlich. Wer Dom und Hauptplatz zu Livorno ſah, wird ſich der italieniſchen Herkunft der ganzen Covent-Garden-Anlage erſt recht bewußt werden.

Noch einige weitere Werke Jones' ſeien erwähnt: Watergate (1626), eines der Thore zu einem Palaſte, der ſich nahe der heutigen Charing Croß Station erheben ſollte. Es iſt eine derbe Architektur, die jener der Fontaine Luxembourg entſpricht. Eine eigenthümliche Miſchung von reifen italieniſchen Formen und unbefangener Frührenaiſſance zeigt ſich in der Façade, welche Jones von einem Chorſchiff der St. Pauls-Kathedrale in London ſchuf, d. h. vor jenes gothiſche Bauwerk, welches 1666 das Opfer des großen Stadtbrandes wurde. Die ſeitlich über einer mächtigen Säulenordnung ſtehenden Thürme, die weitgeſchwungenen Anläufe der von Obelisken flankierten Giebel, Formen, welche der Querſchnitt der alten Anlage fordert, ſtehen mit der Strenge des Hauptmotives, mit der gewaltigen Säulenhalle vor den drei Thoren, in geringem ſtiliſtiſchen Zuſammenhange.

Jones iſt, wenn nicht der größte, ſo der am nachhaltigſten auf ſein Vaterland einwirkende Künſtler Englands geweſen. Aber er ſtand

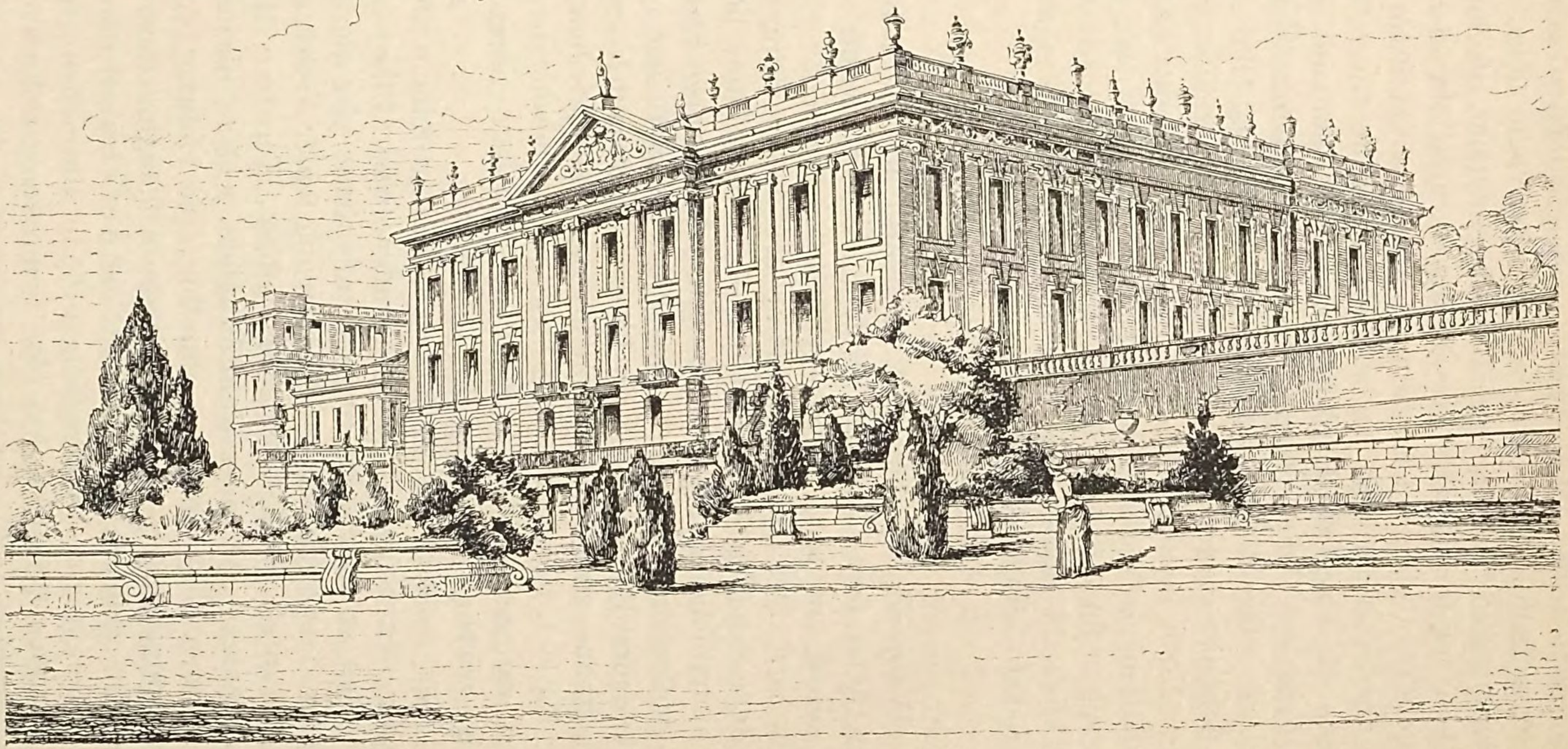


Fig. 92. Schloss Chatsworth, Derby.

hinſichtlich ſeiner Ziele nicht ſo völlig allein in ſeiner Zeit, wie man meiſt annimmt. Denn neben ihm entwickelte ſich, vorzugsweiſe unter holländiſchem Einfluß, eine Architektenſchule, aus der zwar kein Künſtler ſich zur freien Höhe des Meiſters erhob, die aber die mit weit ausgreifendem Geiſte auf England übertragene klaſſiſche Richtung in langſamerem Fortſchreiten zu befeſtigen bemüht war. Dauernd verdankte jedoch die engliſche Baukunſt Jones den Umſtand, daß der Bruch mit der formalen Ueberlieferung in ſo verſchiedener Weiſe vollzogen worden war. Die Folgerichtigkeit der Auffaſſung blieb ihr eigen, ſie verlor ſich nie wieder ganz aus den Bahnen, welche Jones ihr vorzeichnete. Noch heute giebt man ſeine Entwürfe den Schülern der Kunſtlehrſtätten als Vorbild in die Hände, obgleich faſt 300 Jahre darüber vergangen ſind, daß der Meiſter in London das Licht der Welt erblickte. Glücklich das Land, dem eine ſolche Stätigkeit eigen und in dem ſie dabei kein Hinderniß im Fortſchreiten iſt!

Während des „langen Parlaments“ und des Obwaltens der Puritaner, unter dem Lärm der Waffen feierte die Kunſt! Denn dieſe hatte ſich allein auf jene Stände geſtützt, auf welchen Cromwell's eiſerne Fauſt lag. Der kirchliche Eifer, der finſtere Sinn der „Rundköpfe“ bot dem Schaffen keine Handhabe. Selbſt Milton hörte die Stimmen der himmliſchen Muſe nicht inmitten des bitteren Ernſtes, des Ringens der großen Staatsgewalten. Ihn führte die harte Zeit von der Lyrik zum ergreifenden Epos. Es iſt ein bitterer Hohn auf Jones' Kunſt, daß ſein Banketthaus zum Hintergrund für das blutige Schauſpiel der Hinrichtung Karls I. gemacht wurde, wie es ein bezeichnender Vorgang geweſen war, daß nur ein Banketthaus von dem ganzen Schloßplane des Königs wirklich fertig geſtellt worden war.

John Denham war Jones' Nachfolger in ſeinem Staatsamt als Oberaufſeher der Bauten. Der Vollender ſeiner Pläne wurde aber *John Webb*, den er zum Sohne angenommen hatte. Es war dies alſo wohl der Künſtler, dem er zumeiſt eine Förderung ſeiner Abſichten und Beſtrebungen zutraute. Freilich ſeine Schöpfung, Thorpe Hall (1656), zeigt noch weniger von einer Kunſtfertigkeit, welche hiezu berechtigt hätte. Die Formen ſind zierlich, anmuthig, die Haltung von Grundriß und Aufriß zeigt jedoch noch eine ſtarke Abhängigkeit von der Frührenaiſſance. Im weiteren Ausbau von Gunnersburyhouse (1663) dürften Einzelnheiten vom urſprünglichen Plane abweichen. Schloß Ambresbury (1661), Wiltshire, hat eine bemerkenswerthe Façade. Die beiden Hauptgeſchoſſe ſind durchweg gequadert, in der Achſe erhebt ſich

eine korinthiſche Säulenſtellung zwiſchen Anten, alſo eine Anordnung, welche an St. Pauls mahnt. Horseheathall (1669), Cambridge ſtellt ſich als eine verſtändige, doch nüchterne Anlage mit ſtattlichen Innenräumen, Treppen und Nebengebäuden dar, die freilich einer Schule ähnlicher ſieht als einem Schloſſe.

In wie weit Jones oder Webb Antheil am Bau des Hoſpitals zu Greenwich haben, vermag ich nicht feſtzuſtellen. So wie der Bau ſich heute darſtellt, iſt er im Weſentlichen ein Werk der ſpäteren Zeit. Originalſkizzen, welche das Soane-Muſeum in London beſitzt, laſſen darauf ſchließen, daß ſelbſt *Vanbrough* noch einen weſentlichen Antheil am Bau gehabt hatte.

Das prächtige Schloß Chatsworth (1681), Derby (Fig. 92), zeigt auf Grund der Schule Jones fortgeſchrittenere Kunſtformen. Es iſt ein Werk des *William Talman*. Ueber einem gequaderten Erdgeſchoß erhebt ſich eine zwei Stockwerke zuſammenfaſſende joniſche Pilaſterordnung. Dieſes gleichzeitigen Pariſer Bauten, namentlich der Louvre-façade nachgebildete Motiv miſcht ſich mit einer an das Treppenhaus in Amſterdam mahnenden Detailbehandlung und mit der von dem Banketthauſe entlehnten Einſchiebung von Halbſäulen zur Bildung eines Achſenriſalites. Die Fenſter haben einfache Umrahmungen und in den Stürzen dekorative Schlußſteine; der große Giebel über dem Mittelriſalit und eine Attika ſchließen den Bau ab, welcher trotz ſeines dekorativen Reichthumes etwas gedrungenes, würfelförmiges hat. Vor dem Hauſe wurde eine Terraſſe mit nach Art der Tropfſteine gequaderten doriſchen Säulenordnung und einer Treppe angelegt. Die innere Einrichtung des Schloſſes war durch vorhandene ältere Anlagen bedingt.

Selbſtändig konnte Talman den Grundriß an der minder anſpruchsvollen Anlage von Dyrhamhouse (1698), Glocestershire, entwickeln. Er legte ein Hufeiſen an und in dieſes die große Feſthalle, die geſchickt die unter ſich verbundenen Räume derart abtheilte, daß ſie trotz des engen Ineinanderfügens ſtets gut erleuchtet werden. In der Façade kommt Jones' Einfachheit wieder zur Geltung: Ortſteine und ſchlichte Fenſter bieten die Mittel, dieſelbe in guten Verhältniſſen zu gliedern. Dieſen beiden Hauptbauten des Meiſters ſteht das weſentlich ältere Thorsbyhouse (1671), Nottingham, durch ſeine minder reife, mehr an die engliſche Frührenaiſſance mahnende Façadenbehandlung gegenüber, während im Grundriß Talman ſich als fertiger Meiſter ſchon hier bekundet.

Die kleineren Profanbauten jener Zeit, deren man in England noch hier und da einzelne findet, zeigen zumeiſt holländiſche Art. Es

iſt an denſelben der Backſteinrohbau vorherrſchend. Das Eigenthümliche an dieſem jedoch iſt, daß man in Holland wie in England auf die einzelnen Steine keine Rückſicht nahm, ſondern überall die Mauerfläche als ein Ganzes auffaßte. Nichts liegt in beiden Ländern ferner, als den Backſteinbau künſtleriſch auszubilden. Sie empfanden es nicht als eine Nothwendigkeit, durch Färbung oder Verzierung die kleinen Theilchen zu kennzeichnen, aus denen eine Wand gebildet wurde, wie das etwa im Backſteinbau Norddeutſchlands oder Bologna's der Fall war, ſondern ſie forderten vom Beſchauer, daß er das Mühſame des Aufbaues der Ziegelwand überſehe und dieſelbe als eine einzige Fläche betrachte, wie etwa die geſchliffenen Marmorblöcke griechiſcher Tempelwände. Den engliſchen Architekten fiel es nicht ein, die Fugen in ihre Entwürfe einzuzeichnen, dieſe ornamental zu verwerthen. Weil aber doch die Fuge zu ſtark in's Auge fällt, erhält in der Erſcheinung der Bauten ſelbſt das Zufällige des Steinſchnittes eine übermächtige Bedeutung. Die tiefe Steinfarbe bewirkt noch dazu, daß die Bauten leicht einen ſchweren Ernſt annehmen. Solchen Bauſtoffen gegenüber erſcheint eine ſtrenge Einfachheit beſonders gefährlich. Die beſcheidenen Steingliederungen an Thüren und Fenſtern vermögen ihnen nicht eigentliches Leben zu geben, zumal da man bald bereit war, ſelbſt auf Fenſtergewände zu verzichten. Der bürgerliche Wohnhausbau erhielt ſo ein dem puritaniſchen Geiſt der Zeit völlig entſprechendes Anſehen: Tiefrothe Mauern, die Fenſter nur als rechtwinklige Löcher in denſelben, als einziger Schmuck ein Rundbogenthor mit einer zierlichen Ordnung.

Auch in Schottland iſt Jones' Einfluß zu verſpüren. Dorthin ihn übertragen zu haben ſcheint vorzugsweiſe das Werk des *William Bruce* († 1710) geweſen zu ſein, welcher in Haptonhouse (1698—1702) Linlithgow, eine prächtige Nachbildung der Villa Rotonda ſchuf und ſomit Palladio als Vorbild für die Architektur ſeines Landes einſetzte. In ſeinem Grundriß dehnte er die umgebenden Gelaſſe auf Koſten des nun etwas eng erſcheinenden Kuppelraumes aus. In der Außenarchitektur befleißigte er ſich einer vornehmen Ruhe. Im Dienſte König Karl II. ſchuf er den Hof und das Hauptthor von Holyrood Palace in Edinburgh, des alten Königsſchloſſes, und zwar befleißigte er ſich bei erſterem einer an Whitehall erinnernden Stockwerk-Architektur, während er an letzterem durch eine mächtige Säulenſtellung und einer in Form einer Krone gebildeten Kuppel ſich franzöſiſchen Vorbildern zu nähern beſtrebte. Sein eigenes Wohnhaus zu Kinross (1685) und Hardenhouse, Tetiotdale, aber baute Bruce ganz ſchlicht in der auch in England üblichen Art. Neben ihm war

James Smith ein vielbeſchäftigter Baumeiſter, dem in Hamilton Palace, Hamilton, eine mächtige Aufgabe zu Theil wurde, die er im Geiſte eines derben, großförmigen Klaſſicismus durchführte. Die nach Veroneſer Art ſich über einander aufbauenden Fenſter zwiſchen der mächtigen Ordnung der Hauptfaçade fielen mir als eine Seltenheit in England auf. Dalkeithhouse, Midlothian, iſt eine maleriſch gruppirte ältere Anlage, Melvinhouse (1692), Fife, ein wieder völlig ſchmuckloſer Bau desſelben Architekten. Das mit *Alexander Mac Gill's* gemeinſam errichtete Yesterhouse erinnert durch ſeine ſtarken wagrechten Quaderungen an die Façaden Lepautre's, während der Grundriß ſich noch ganz in den Formen Jones' bewegt, indem Halle und Treppenhaus in der Querrichtung, ein Gang in der Längsrichtung den rechtwinkeligen Hauptflügel in vier getrennte Raumgruppen theilt, deren jeder neben dem Badzimmer eine Bibliothek und einen Raum für den Diener beherbergt. Mc. Gill's eigene Bauten, Blair Drummond, Sterlingshire, ſowie Dunibersleh ouse, Fife, zeigen nur geringe künſtleriſche Eigenſchaften.

II. KAPITEL.

Wren und Vanbrough.

Sobald König Karl II. in England eingezogen war, befreite ſich das durch die Krieger und mehr noch durch die mürriſche Lebensauffaſſung Cromwell's und Monk's geknechtete Land aus den Banden des Puritanerthums. Lauter Jubel herrſchte. Mit dem Throne wurde auch der Frohſinn auf's Neue aufgerichtet. Und wie nach der franzöſiſchen Schreckensherrſchaft ſich die lange unterdrückte Weltluſt in heftigen Zuckungen gegen die einſchnürenden Feſſeln befreite, ſo erfaßte auch jetzt England eine wahre Gier nach den Freuden des Lebens, nach den lange verbotenen Vergnügungen, eine rückſichtsloſe Sinnlichkeit, welche in ihrer die geſellſchaftlichen Kreiſe umbildenden Gewalt nur von dem Haſſe gegen die frömmelnden Puritaner überboten wurde. In ſolchen Zeitläuften wird das Ziel der Freiheit ſchnell überſchritten. Die ungebändigte Sinnlichkeit rächte ſich durch Frechheit an ihren Bedrängern, die Zote trat an Stelle des Witzes, die Dichtung ſchlug von der Heiterkeit Shakespeare's zu einer lüſternen Zweideutigkeit um, der Spott ſchleuderte ſeine Pfeile über die Heuchelei hinweg auf die Unſchuld und die ehrliche Aufrichtigkeit, die er als Plumpheiten zu beſchämen beſtrebt war. Ja, ſelbſt die Kirche bekämpfte lieber und eifriger die Puritaner, als die berghoch ſich thürmenden Sünden im eigenen Lager. Gerade in den Jahren, in welchen die engliſche Hochkirche die größte Macht beſaß, waren die Sitten der Nation am tiefſten geſunken.

Aber auch dieſe Uebertreibung der berechtigten Lebensluſt trug den Keim einer Gegenſtrömung in ſich. Auf die Dauer konnte ein innerlich geſundes Volk ſo krankhafte Erſcheinungen nicht ertragen.

Während Hobbes und Filmer die Lehren von der ſchrankenloſen Allmacht des Staates und von der Heiligkeit des nur Gott verantwortlichen Königsthums verkündeten, begann Sydney aus der Bibel zu beweiſen, daß über dem Könige das Geſetz ſtehe; während dort die göttlichen Dinge mit leichtfertigem Spotte behandelt wurden, begann ein Kreis emſiger Forſcher ſich zu gemeinſamem Schaffen in einer Akademie zu vereinigen, welcher bald in den Naturwiſſenſchaften die glänzendſten Ergebniſſe zeitigen ſollte. Ein neues Kampffeld war hiermit eröffnet. Von der Politik und der Religion überſättigt, wendeten ſich die Geiſter wieder den verlaſſenen Gebieten der Wiſſenſchaft und Kunſt zu. Man ſuchte den geiſtigen Zuſammenhang alles menſchlichen und himmliſchen Schaffens zu ergründen. Newton's klares Denken begann über die Köpfe Gewalt zu bekommen. Milton verſenkte ſich gläubig in die Tiefen der Offenbarung und erfüllte die Herzen mit tiefſter Frömmigkeit. Butler's „Hudebras" mit ſeinem geiſtvollen Spott gegen die Frömmler, ſeinen prickelnden Anſpielungen auf die Tagesgeſchichte erheiterte den Hof und den König. Die großen Strömungen der Geiſter waren durch die Revolution nicht ausgeglichen, ſondern nur von der Oberfläche in die Tiefen der Gedanken verſenkt worden. Dieſe Sachlage kam auch in der Baukunſt durch zwei merkwürdige Künſtler zum Ausdruck, durch *Wren* und *Vanbrough*.

Christopher Wren (geb. zu East Knoyle 1632, † zu Hamptoncourt 1723) [1]) iſt einer jener merkwürdig vielſeitigen Geiſter, welche die Renaiſſance hervorbrachte. Von Haus aus war er Mathematiker, Lehrer der Sternkunde an der Hochſchule Oxford, Genoſſe Newton's. Die Architektur ſcheint er im Sinne jener Zeit als ein Nebengebiet der Mathematik erlernt zu haben, bis ſie vorzugsweiſe das Ziel ſeines Wirkens wurde. Er hatte nicht wie Jones in Italien Studien gemacht. Seine Lehrer waren die Kupferwerke, er erlernte die Baukunſt durch Bücher. Aber man muß bedenken, wie weit die Herausgabe architektoniſcher Werke gediehen war, daß außer den großen italieniſchen Theoretikern kaum ein hervorragendes Werk über die Fortſchritte der Baukunſt im 17. Jahrhundert erſchienen war. Erſt 1665 ſah Wren andere ausgeführte Bauwerke als die engliſchen auf einer Reiſe nach Paris. Dort beſuchte er Bernini, welcher ihm einen flüchtigen Blick in ſeinen Entwurf für den Louvre geſtattete; dort lernte er an Perrault die franzöſiſche Auffaſſung der Antike. Begeiſtert ſchildert er Paris als die hohe Schule der Baukunſt, widmete

---

[1]) Stephan Wren, Parentalia or memoirs of the family of the Wrens, London 1750. John Clayton, The Work of Sir C. W., London 1848. R. H. Mackmundo, W.'s City churches, London 1883, H. Hulsbergh, A catalogue of the churches of the City of London built by S. C. W., 1718. C. Campbell, Vitruvius Brittanicus.

er ſich der dieſer vorſchwebenden Aufgabe, der Wiedererweckung der Zeit des alten Athen und Rom. Sein ſtreng geſchulter, geſetzmäßig gebildeter Geiſt führte ihn auf den Klaſſicismus hin.

Wren miſchte aber die mit ſchulgerechter Sicherheit wiſſenſchaftlich erlernte Hochrenaiſſance Palladio's mit ächt engliſchem Geiſte. Sein Wirken fiel mit der Zeit der höchſten Macht König Karl II. zuſammen. Dieſer, knauſerig in allen Ausgaben für das Staatswohl, verſchwendete rückhaltslos, wo es die Macht und das Anſehen des Hofes zu fördern galt. Wohlleben und Prunk war ihm nach den Entbehrungen der Verbannung unbedingtes Bedürfniß, prächtiges Auftreten und Glanzentfaltung eine Sache von hoher Bedeutung, Ludwig XIV. das Vorbild eines chriſtlichen Herrſchers. Seine ganze Empfindungsart führte ihn zum Katholicismus hin, zu dem er ſchon vor ſeiner Rückkehr nach England, dem großen Zuge der Zeit folgend, übergetreten war. Er arbeitete ununterbrochen daran, ſo weit es ſein träger Geiſt vermochte, Rom in England zum Siege zu verhelfen. Im Könige, am Hofe, in der Hochkirche wirkte alſo der Geiſt, welcher in der Baukunſt jener Zeit zum Barock zu lenken pflegte. Wren hatte ſich dieſem einzuordnen.

Dieſe Zwieſpaltigkeit in den Vorbedingungen ſeiner Kunſt äußert ſich auch in ſeinen Werken. Mit Staunen ſieht man an denſelben eine Schärfe der klaſſiſchen Detailbildung, eine ſchneidige Feinheit der Akanthusblätter, eine völlig palladianiſche Art in der Behandlung des Motives der Quaderungen ſelbſt an Gewänden und dergleichen. Der Säulenbau erhält eine vielſeitige Verwendung, die willkürlicheren Formen der gleichzeitigen italieniſchen Kunſt werden meiſt vermieden. Aber doch lebt in allen Bauten etwas von dem Geſpreitzten, über das Maß einfacher Menſchlichkeit hinaus Erweiterten, von jener Ueberreizung der Sinne und jener künſtlichen Steigerung der Eindrücke, welche dem Barockſtil eigenartig iſt. Selten ſind es die Formen, öfter iſt es der den Bau von innen heraus geſtaltende Gedanke, welcher Wren im Vergleich mit dem zurückhaltenden, abwägenden Jones als einen Barockmeiſter erſcheinen laſſen. Erſt nachdem Wren's gewaltige Perſönlichkeit dahin gegangen war, fand der durch ihn vermittelte Zwieſpalt der beiden großen Richtungen des baukünſtleriſchen Denkens, der Streit zwiſchen Michelangelo und Palladio auch in der britiſchen Baukunſt durch verſchiedene Schulen ſeinen Ausdruck.

Wren's erſtes Bauwerk war das Sheldoniantheater zu Oxford (1663), eine 4000 Köpfe faſſende Halle für öffentliche Handlungen, wie es deren an den engliſchen Hochſchulen eine ſtattliche Anzahl giebt. Der Bau gilt als Nachbildung des Marcellustheaters. Doch er-

innern nur wenige Motive an dasſelbe. Nach vorne ſtellt ſich der Saalbau als ein aus dem Kreiſe gebildetes Vieleck dar, deſſen Erdgeſchoß durch gequaderte Bogenſtellungen gegliedert iſt, während im Obergeſchoß gekuppelte Fenſter zwiſchen breiten Pilaſtern ſtehen. Eine Attika erhebt ſich über dem verkröpften Geſims und darüber ein achteckiger Kuppelbau als Laterne über dem Saalmittel. Dieſer iſt übermalt und zwar mit leicht verſtändlicher Anlehnung an das antike Theater als eine von vergoldeten Säulen aus geſpannte Leinwand gebildet. Das Detail iſt im Geiſte Jones' fein, der Entwurf hat etwas gedrungenes und unfreies, iſt aber doch ernſt und wirkungsvoll. Ein häßliches, den Hof einfaſſendes Geländer und wahrhaft barbariſche Büſten auf den Pfeilern desſelben zeigen, wie niedrig das Schaffen in den Hilfskünſten der Architektur damals noch in England ſtand. In der Nachbarfachſchule Cambridge errichtete Wren die Kapelle in Pembroke College (1663—1665) ſeinen erſten Kirchenbau. Derſelbe iſt rechtwinklig. Das nach Norden liegende Chor wird durch einen auf zwei Säulenpaaren ruhenden Bogen abgetrennt, an der Südseite findet ſich die Orgelempore. Es ſind dies im Weſentlichen die Formen von St. Pauls. Die Vertäfelung der unteren Mauerflächen des Chorraumes, der in dieſe eingefügte Altar unter dem Achſenfenſter ſind von der Gothik herübergenommene, typiſche Bildungen.

Erſt nach Wren's Rückkehr aus Paris begann ſich ſeine Meiſterſchaft eigenartiger zu entwickeln. Ein nationales Unglück wurde ihm zum Segen: der Brand von London 1666. In 460 Straßen brannten 89 Kirchen und 13 200 Häuſer nieder. Die ungeheure Lücke wieder auszufüllen, die große Stadt neu aufzubauen — das war die Aufgabe, welche Wren zufiel. Wohl kein Baumeiſter der Welt hat eine gleiche Fülle der Arbeiten zu überwältigen gehabt, keinem waren die ſachlichen Mittel zur Durchführung großer Gedanken in ſo verſchwenderiſcher Weiſe gegeben, als dem Schöpfer des modernen London. Aber auch die der ungeheuren Aufgabe gegenüber entwickelte Thatkraft ſetzt in Erſtaunen, nicht nur hinſichtlich der rein techniſchen Leiſtung, ſondern namentlich dadurch, daß Wren bei ſeinen zahlreichen Bauten niemals in künſtleriſche Sorgloſigkeit verfiel, ſondern mit ſtets friſchem Sinne jede nach Zweck und Lage eigenartig zu geſtalten beſtrebt war.

Zunächſt galt es den Straßenplan für den Neuaufbau feſtzuſtellen. Wren's Entwurf hat ſich im Stich erhalten. Er beabſichtigte, und dies iſt bezeichnend für London, die Börſe und die Paulskathedrale zu den Mittelpunkten der neuen Stadt zu machen. Auf dem Feſtlande wäre es ohne Schloß nicht abgegangen. Von erſterer ſollten ſternförmig nach allen Richtungen Straßen ausgehen, in den Ecken aber je eine

der Hallen errichtet werden, in welchen die großen gewerblichen Körperſchaften der Stadt ihr Heim aufzuſchlagen gewöhnt ſind. Der ſyſtematiſche Plan war aber nicht mit Hartnäckigkeit durchgeführt, ſondern Wren war ſichtlich bemüht, ſich dem Beſtehenden anzubequemen, praktiſche Verkehrswege aufzuſuchen. Dieſer Zug nach dem Nutzbringenden iſt engliſch etwa im Gegenſatz zu den franzöſiſchen Stadtanlagen des 18. Jahrhunderts, in welchen der ſtarre Wille des Einzelnen alle Nebenzwecke zu unterdrücken vermochte.

Der Plan wurde nicht durchgeführt. London behielt ſeine alten Straßen. Die Vielheit der Intereſſen verhinderte die Schaffung eines Stadttheiles von künſtleriſcher Durchbildung, wie etwa 20 Jahre ſpäter ein ſolches in der Neuſtadt-Dresden unter gleichen Umſtänden, wenn auch in kleinerem Maßſtab, entſtand. Anders erging es Wren jedoch mit dem größten Hochbau, welcher ihm übertragen wurde. Er hatte das ſeltene Glück, eines der gewaltigſten Bauwerke der Welt, die St. Pauls-Kathedrale zu London (1675—1710), zu beginnen und zu vollenden, während an den wetteifernden Domen zu Köln, Mailand und Rom Jahrhunderte ſchufen. Die Thatkraft des engliſchen Volkes, das Bewußtſein der Größe in Staat und Stadt und der aus dieſer erwachſenden Empfindung für die künſtleriſchen Pflichten, die tiefe kirchliche Erregung im Lande wirkten zuſammen, um das gewaltige Werk zwar unter Kämpfen, doch ſchnell und einheitlich durchzuführen.

Die alte Pauls-Kathedrale war ein mächtiger gothiſcher Dom geweſen, der jedoch durch die Anbauten Jones' an ſeiner Einheitlichkeit ſchon Vieles eingebüßt hatte. Seine Außenanſicht wurde namentlich durch einen gewaltigen Thurm über der Vierung ausgezeichnet, der lange Zeit hindurch das höchſtragende Bauwerk in Europa gebildet hatte. Eine Eigenthümlichkeit desſelben war, daß die Laſt des Mauerkörpers oberhalb des Daches durch 8 Strebebogen abgefangen war, welche ſie theilweiſe auf die die Vierung in zweiter Linie umſtehenden Seitenſchiff-Pfeiler übertrugen. Das bei vielen engliſchen Domen ſtark vortretende zweite, das Langhaus durchſchneidende Querſchiff war hier von beſcheidener Ausbildung. Es iſt nöthig, auf dieſe Eigenthümlichkeiten des Baues aufmerkſam zu machen, obgleich derſelbe nach dem Brande von 1666 völlig abgetragen wurde.

Mitten in die Zeit der Kämpfe zwiſchen einem katholiſchen Hof und einem proteſtantiſchen Volk trat die Nothwendigkeit, die erſte Kirche der Hauptſtadt, eines der erſten Heiligthümer des Landes, neu zu errichten. Damit war natürlich alsbald die Frage aufgeworfen, welche Partei auf deren Geſtaltung den größeren Einfluß haben ſolle. Wenn ſchon in Frankreich und Holland Kirchen entſtanden waren, welche dem

neuen Glauben entſprachen, war hier zuerſt die Frage der Plangeſtaltung zu einer Sache des Kampfes, der grundſätzlichen Auseinanderſetzung geworden. Wie die Hochkirche über die Anlage proteſtantiſcher Gotteshäuſer dachte, das hat das engliſche Parlament in einer im Jahre 1708 ausgegebenen Anleitung für den Kirchenbau feſtgeſtellt, an welcher Wren

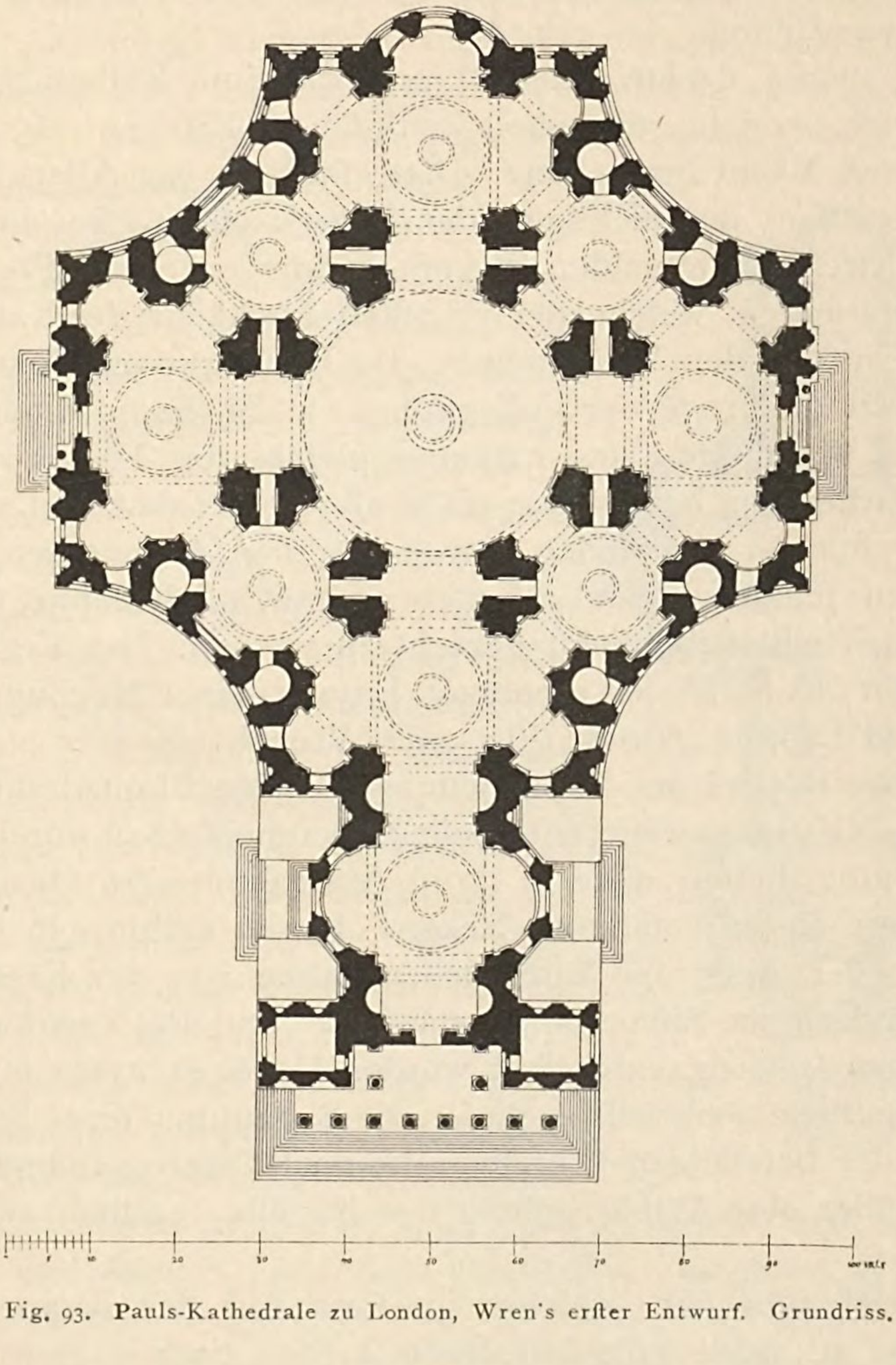


Fig. 93. Pauls-Kathedrale zu London, Wren's erſter Entwurf. Grundriss.

ſelbſt gewiß einen hervorragenden Antheil hatte. Es war die Predigtkirche, welche man in erſter Linie erſtrebte. Für das geſprochene Wort ſollten alle Verhältniſſe derſelben berechnet ſein. Bei der undeutlichen Ausſprache der engliſchen Redner wurde die Hörbarkeit derſelben als Maßſtab für die Ausdehnung der Kirchen feſtgeſetzt. Man nahm dieſe auf 50 Fuß (15,25 m) nach vorne, 30 Fuß (9,15 m) zur Seite und 20 Fuß

(6,1 m) nach hinten an. Daher wurde angeordnet, daß die Kirchen eine Ausdehnung von 60:90 Fuß, daß alſo von 18,3:27,45 m nicht überſchreiten ſollten. Nur die Mutterkirchen ſollten größere, die Töchter nur kleine Thürme erhalten. Einfachheit wurde als eine der erſten Forderungen hingeſtellt. Es war alſo in der Kirche der Geiſt der Selbſtbeſchränkung und der nüchternen Erwägung für das Zweckdienliche vorzugsweiſe mächtig.

Ganz anders dachte der Hof und die zum Katholicismus drängende Partei, welche die alten gothiſchen Kirchen als Denkmale ihrer früheren Macht betrachtete. Dieſe forderte vor Allem Monumentalität, einen Bau, der nicht nur dem Zweck entſpräche, ſondern den Ruhm der Kirche in tönenden Worten verkünde. Sie mußte auf ſolche Formen hindrängen, welche der erhofften Rückkehr des Katholicismus kein Hinderniß in den Weg ſtellten. Ihr Blick war auf Rom gerichtet, wo eben jetzt die Frage der Vollendung von St. Peter wieder in Fluß kam. Aber ſie mußten das nationale Gefühl des Volkes zu ſchonen trachten, durften ihr letztes Ziel nicht allzu offen darlegen.

Unter ſolchen Umſtänden war es für den Architekten beſonders ſchwierig zu ſchaffen. Sein Wunſch ging ſichtlich dahin, zu vermitteln, beiden Theilen thunlichſt gerecht zu werden. Das Ergebniß desſelben iſt ein uns im Modell erhaltener Entwurf einer Miſchung zwiſchen Central- und Langhauskirche (Fig. 93). Wren baute über acht Pfeilern eine mächtige Kuppel auf. Um dieſe legen ſich acht quadratiſche, theilweiſe durch Niſchen erweiterte Kapellen. Bei meiſterhaft durchgebildeter Grundrißlöſung bilden dieſe in ihren Außenlinien ein Quadrat mit in tiefen Bogen ausgeſchnittenen Ecken. Es iſt mithin ein Centralbau geſchaffen, der nicht im katholiſchen Sinne aus der Kreuzung der Schiffe, ſondern im Sinne der Renaiſſance und Reformation aus dem Kreiſe heraus ſaalartig entwickelt wurde. Dagegen treten in der Achſe einzelne Bautheile auf, welche dieſer die Bedeutung eines Schiffes beilegen: So der beſcheidene Rundbau des nach Oſten gerichteten Chores und gegenüber eine Wiederholung der Kapelle, endlich eine Säulenvorhalle.

Das Uebergewicht, welches im Grundriß der Kuppel gegeben wurde, kam in noch höherem Maße in der Façade zum Ausdruck, da ſie alle anderen Bauten in hoch thronender Lage überragte. Dieſe letzteren ſind eingeſchoſſig, namentlich iſt die Säulenhalle in derbem Klaſſicismus gezeichnet. Die ganze Architektur zeigt die Hand eines Mannes, der die Mittel völlig beherrſcht und dem die Formen willig zur Erreichung ſeiner tief durchdachten Abſichten gehorchen.

Aber dem Herzoge von York, dem ſpäteren Könige Jakob II.,

und der von ihm geführten katholiſchen Partei genügte dieſer Plan nicht. Wie dem Geiſte der Kirchenreform die Centralanlage von St. Peter zu Gunſten des Schiffbaues des Geſù weichen mußte, ſo drang man auch hier auf eine völlige Anerkennung der Langhaus-, alſo der Prozeſſionskirche im Gegenſatz zu den im erſten Plane noch beſtimmend auftretenden Gedanken des erweiterten Predigtſaales. Wren mußte auf den alten gothiſchen Grundriß zurückkehren und verſuchen, dieſen mit der Anlage von St. Peter in Uebereinſtimmung zu bringen (Fig. 94).

Die Art, wie ihm dies gelang, iſt im hohen Grade ein Beweis ſeiner Feinſinnigkeit, ſeiner großen Begabung. Jene Strebebögen am alten Vierungsthurm, welche die Laſt von den Pfeilern unter demſelben theilweiſe auch auf jene der Querſchiffe übertrugen, gaben ihm wohl die Anregung dazu, die Vierungspfeiler ganz fortzulaſſen. So erhielt er Raum für ſeine Kuppel, welche nun die ganze Breite der dreiſchiffigen Langhausanlage einnahm und ſchon durch ihre überwiegende Größe und durch die verhältnißmäßig geringe Ausdehnung der Nebenräume die Bedeutung eines ſelbſtändigen Baugliedes mehr als in einem wirklich katholiſchen Bau erlangte. Der Gedanke war zwar nicht neu, denn er findet ſich ſchon an der gothiſchen Kathedrale zu Ely; hier aber erſcheint er als eine Feinheit, ja faſt eine Liſt gegen die katholiſchen Bauherren. Denn das Uebergewicht der Kuppel giebt dem Bau einen Hauch proteſtantiſchen Empfindens. Man vergleiche Faidherbe's Notre Damekirche d'Hanswyk mit St. Paul, um zu ſehen, wie der Katholik Langhaus und Kuppel zu verknüpfen ſuchte, während Wren ſie von einander trennte.

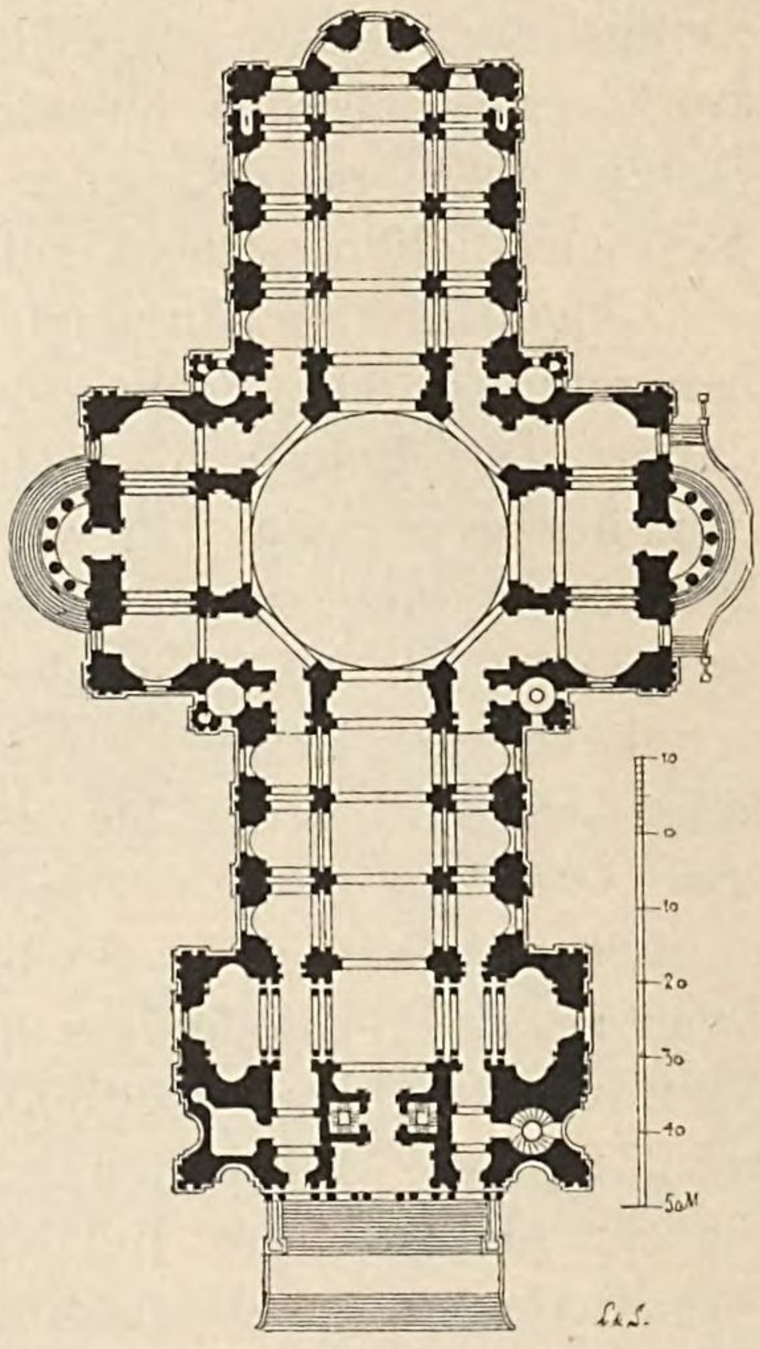


Fig. 94. Pauls-Kathedrale zu London. Grundriss.

Die Koſten für die Abgeſchloſſenheit der Kuppel mußten die Schiffe tragen. Wären ſtatt der Seitenſchiffe nur Kapellen angeordnet, und, wie unſchwer zu erreichen geweſen, das Hauptſchiff breiter angelegt worden, wäre ferner Wren's künſtleriſche Aufmerkſamkeit mehr auf dieſes gerichtet, ſo würde ſicherlich der Bau hinſichtlich ſeiner Innenwirkung St. Peter nicht ſo ſehr nachgeſtanden haben, als dies jetzt der Fall iſt. Dann aber hätten die Vierungsbogen gleichfalls

breiter angelegt, die Zahl der Kuppelpfeiler von acht auf vier vermindert, mithin die Abgeſchloſſenheit des Kuppelraumes zerſtört werden müſſen. Der Zwieſpalt, welcher die Nation damals theilte, übertrug ſich alſo auf den Bau in unverkennbarer Weiſe. Und da es Aufgabe der Kunſt iſt, ihre Zeit zum Ausdruck zu bringen, ſo kann man bei der Bewunderung darüber, mit welcher Entſchiedenheit Wren dies that, wohl das Bedauern unterdrücken, daß es ihm nicht vergönnt war, aus einheitlichem Empfinden heraus ſein großes Werk einheitlicher zu ſchaffen.

Das Langhaus und der Chor ſind nach der Sitte vieler engliſcher Kathedralen faſt von gleicher Ausdehnung. Sie bieten im Grundriß wenig Bemerkenswerthes. Die zweite Querſchiffanlage iſt wie am Dom zu Lincoln mit der Façade in Verbindung gebracht. Es ſind den Seitenſchiffen zwei Kapellen beigefügt, in welchen ſich für gewöhnlich die eigentlichen gottesdienſtlichen Handlungen abſpielen ſollten.

Der Kunſt im Entwurf des Grundriſſes entſpricht jene der Aufrißbehandlung. Die Formen ſind von großer Strenge und tüchtiger Bildung. Die Lehren der Hochrenaiſſance ſind Wren in Fleiſch und Blut übergegangen. Er verwendet ihre Ordnungen mit völliger Feinheit, doch ohne auf ihre Geſtaltung ſeine ſchöpferiſche Kraft zu lenken. Das Detail iſt edel, in den Architekturtheilen oft überraſchend frei von barockem Beiwerk, welchem im Ornament der breiteſte Raum gelaſſen wurde. Wren lag es fern, neue Formen erfinden zu wollen, ſein Beſtreben ging auf das Was? nicht auf das Wie? des architektoniſchen Ausdruckes. So bietet denn die Innengeſtaltung der Kirche zwar reiche Befriedigung über die Sicherheit des Architekten, über ſeine Kunſt in der Durchbildung perſpektiviſcher Wirkungen, über den Ernſt und die Würde ſeiner Gliederungen, nicht aber weſentlich Neues für den fachkundigen Beſchauer.

Bedeutender iſt das Aeußere (Fig. 95). Man hat ſtets die Lage der Kathedrale zwiſchen hohen Häuſern als ein Unglück betrachtet. Man hat darauf hingewieſen, daß nur von der Ferne St. Paul in voller Gewalt wirke. Von dort aus ſtellt man meiſt den Bau bildlich dar. Es ſcheint bisher noch niemand aufgefallen zu ſein, daß der Theil der Kirche, welcher über die Dächer London's hervorragt, faſt genau dem erſten Plane Wren's entſpricht! Sollte dies Abſicht ſein?

Es iſt eine nicht ganz begründete Eigenthümlichkeit von St. Paul, daß die Façaden durchweg zweigeſchoſſig angelegt ſind. Die Veranlaſſung zu dieſer Abweichung vom erſten Plan gab die erzwungene ſtärkere Ausbildung des Hauptſchiffes. Von beſonderer Bedeutung war hierbei die Geſtaltung der Façade gegen Weſten. Wren vermied hier Maderna's übermäßig große Ordnung von St. Peter. Vielmehr wählte

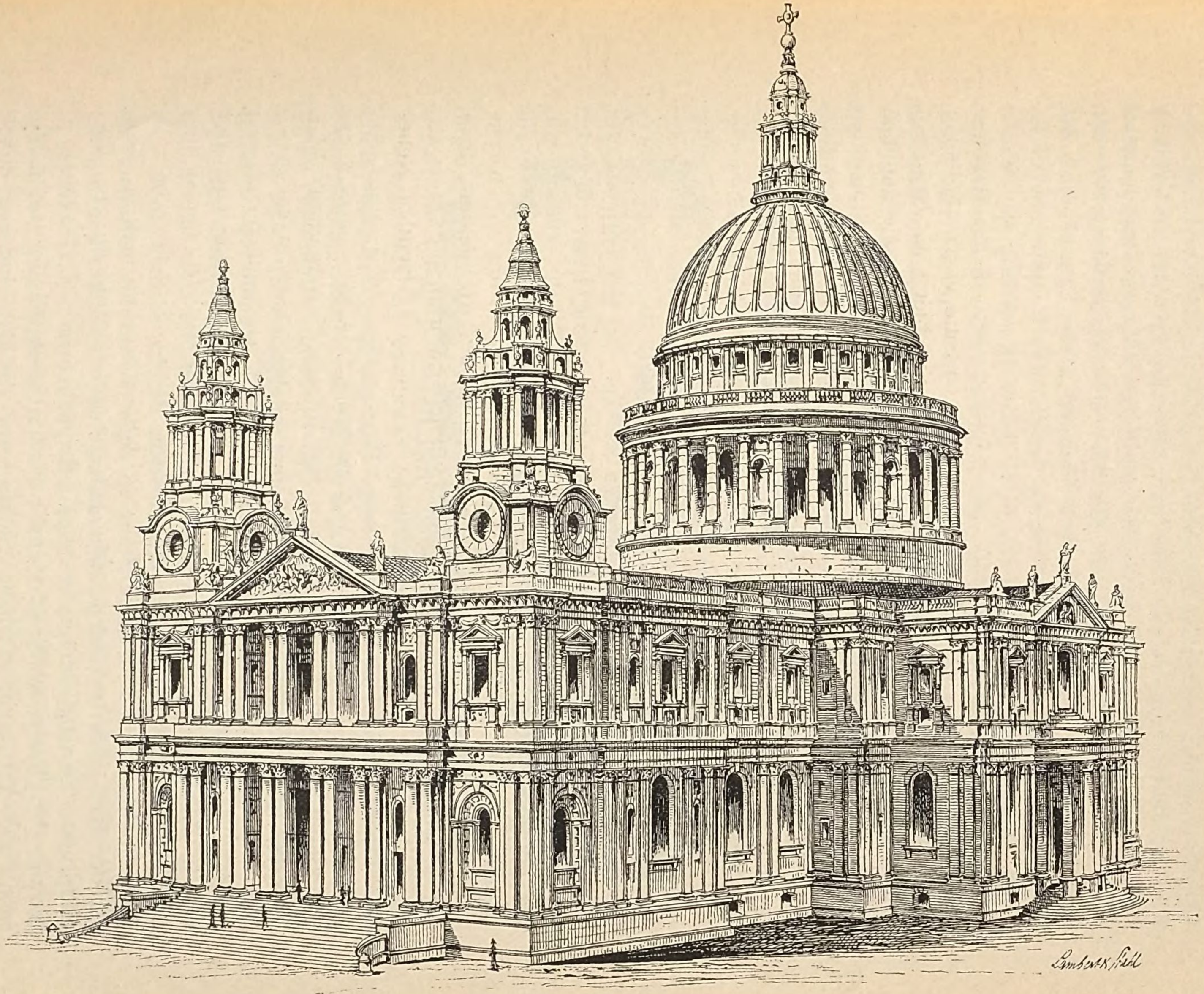


Fig. 95. Pauls-Kathedrale zu London.

er zwei gekuppelte Säulenſtellungen über einander als Hauptmotiv. Die untere Ordnung iſt aus fünf, die obere aus drei Achſen gebildet. Ueber der letzteren ruht der breite mit Reliefbildhauerei geſchmückte Giebel. Dieſe Anlage entſpricht durchaus dem Kirchengrundriß, den drei Schiffen im Untergeſchoß, dem Obergaden des Langhauſes. Zur Seite des letzteren ſtehen die Thürme, welche durch entſprechende Pilaſter, durch Fenſter und Niſchen und durch Quaderung der Mauerflächen gegliedert und mit ſehr reich, unverkennbar nach dem Vorbilde Bernini's für St. Peter ausgebildeten Helmen verſehen ſind. Wren wagte aber nicht den Raum im Obergeſchoß zwiſchen Mittelbau und Thurm frei zu laſſen. Er fügte hier ein Bauglied ein, ſo daß er das Hauptgeſims durch die ganze Façade hindurchziehen konnte, ja er verlängerte dasſelbe rings um die Kirche. Selbſt die Seitenfaçaden der Schiffe erſcheinen zweigeſchoſſig, obgleich hinter dem ganzen zweiten Stockwerk ſich kein architektoniſcher Raum befindet. Die ungeheuren Mauerflächen, faſt zwei Drittheil des ganzen Geſchoſſes, ſind reine Kouliſſen. Die Dächer hinter denſelben liegen tief unter dem Hauptgeſimſe. So gewann Wren, wenn auch auf Koſten der Wahrheit, an Körper für ſeinen Bau, namentlich aber für die oberen Theile, welche auf den Fernſtehenden wirken. So nur vermochte er der Kuppel einen über die Dächer Londons kräftig hervorragenden Grundbau zu ſchaffen. Er mußte an Breite und Wucht erſetzen, was die gothiſchen Kathedralen an Höhe und bewegter Umrißlinie voraus hatten.

Sein ganzes Können entwickelte Wren aber an der Kuppel ſelbſt. In ihr äußert ſich neben der glühenden Begeiſterung für die Größe der Aufgabe die kühle, wiſſenſchaftliche Erwägung des Mathematikers. Der innere Kuppelmantel ſteigt vom Kranzgeſims in Geſtalt eines Zuckerhutes auf. Selbſt der Ring freiſtehender Säulen, welcher den Tambour bildet, iſt einwärts geneigt. Die Wölbung ſelbſt malte *James Thornhill* grau in grau mit einer Scheinarchitektur aus, welche an Lebrun's Kunſtart erinnert. Dort wo der Seitenſchub des inneren Gewölbemantels am ſtärkſten wirkt, ſetzte Wren nochmals eine pyramidenartige, nur in der Spitze gewölbte Kuppel auf, welche abermals bemalt und durch die Kranzöffnung der unteren dem Beſchauer ſichtbar iſt. Es ſind alſo hier die Geſetze der Statik in einer Weiſe die beſtimmenden für den Bau geweſen, welche dem wiſſenſchaftlich denkenden England entſpricht. Nur *Alfieri* folgte in ſeinem Kuppelbau von S. Gaudenzio in Novara dem Beiſpiele Wren's, die Form der Ueberwölbung auf mathematiſchem Wege feſtzuſtellen. Selbſt wenn die Barockmeiſter dieſen ebenſo gut gekannt hätten als der Freund Newton's, würden ſie ihn zu

betreten verſchmäht haben. Wenn auch die Paulskathedrale wider den Willen ihres Meiſters zum katholiſirenden Bau geworden war, ſo unterdrückte dieſer Zwang doch nicht ſeine fortſchrittliche Geiſtesrichtung. Das Entſcheidende am Aufbau der Peterskuppel iſt die Größe der Empfindung, an jenem der Paulskuppel die Schärfe der Berechnung.

Der äußere Mantel der Kuppel verhüllt ihre Konſtruktion mehr, als daß er dieſelbe darlegt. Es iſt über dem Dache eine vergrößerte Nachbildung des Tempietto di St. Pietro in Montorio zu Rom aufgerichtet. In dem erſten Plane, in welchem die Kuppel noch flacher gebildet war, trat die Anlehnung an Bramante's berühmtes Werk noch deutlicher hervor. Die Formen haben mit der Innengeſtaltung wenig zu thun. Sie ſind rein künſtleriſch entworfen. Aber ſie ſind es mit Meiſterſchaft. Die mächtigen Kurven der Geſimslinien, das ſchöne

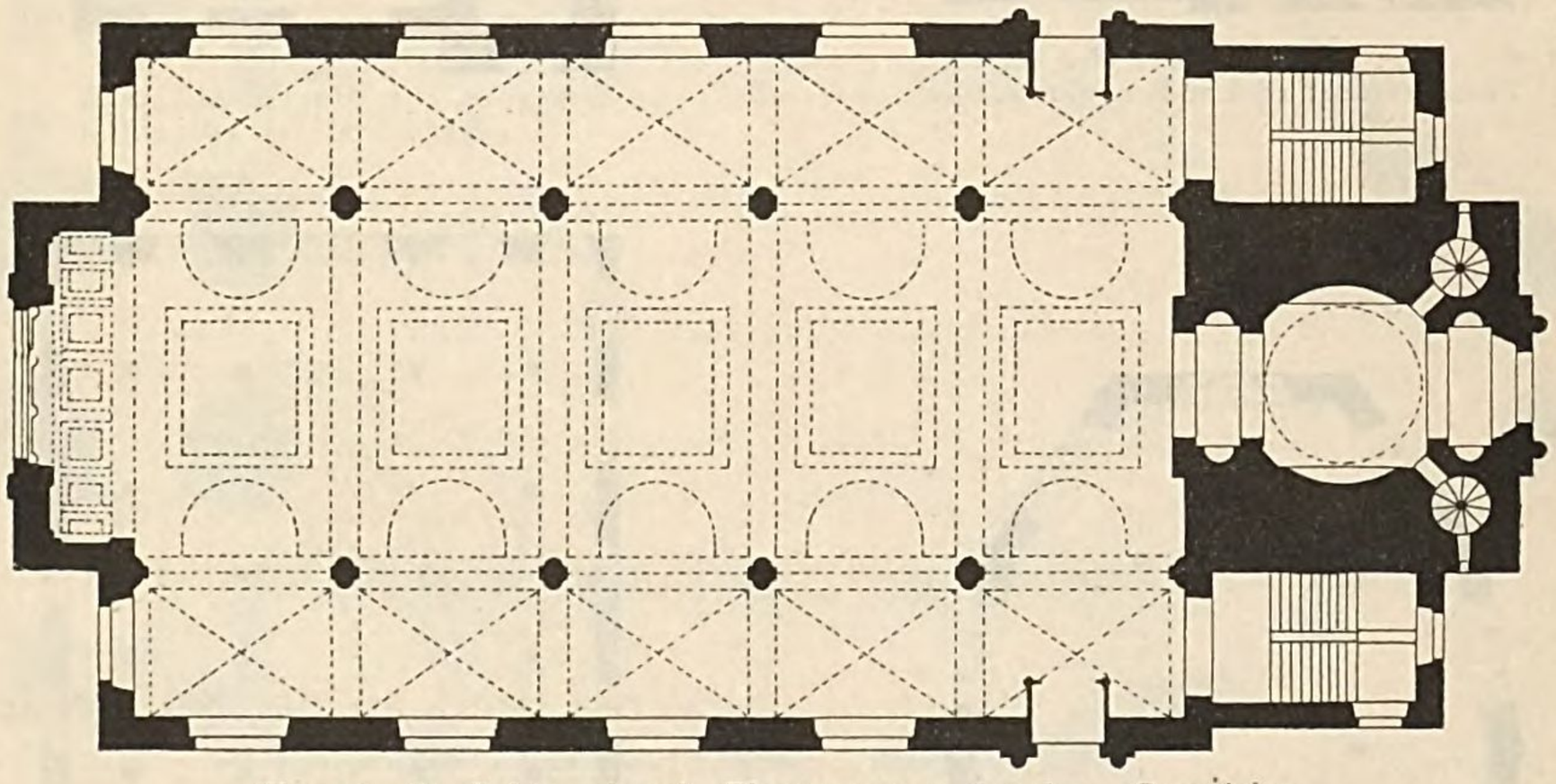


Fig. 96. St. Brides church, Fleetstreet zu London. Grundriss.

Gleichmaß der tragenden und verbindenden Linien, die den Säulen entſprechende lothrechte Gliederung der Kuppel, die feine und eigenartige Bildung der Laterne — Alles dies iſt mit großer Kunſtweisheit entworfen und mit mächtiger Kraft durchgeführt. So eigenartig die Konſtruktion der Kuppel iſt, ſo überwältigend wirkungsvoll iſt ihre Umhüllung. Hier äußert ſich die Eigenart, dort die Schulung des Architekten, im ganzen Bau aber eine außerordentliche Thatkraft!

Wren war noch an zahlreichen anderen Bau-Unternehmungen als leitender Kopf betheiligt. Er würde auch ohne St. Paul einer der meiſtbeſchäftigten Kirchenbaumeiſter geweſen ſein. Nur der ihm in vieler Beziehung verwandte Prager Meiſter Dientzenhofer dürfte ihm hierin zu vergleichen ſein. Außer St. Paul entwarf Wren noch gegen hundert Kirchen, von denen er auf Parlamentsbeſchluß vom Jahre 1708 in London fünfzig ausführen ſollte. In ihnen konnte nun-

mehr, ſeit die Stuart's beſeitigt waren, die Auffaſſung der engliſchen Hochkirche zum Siege gebracht werden, konnten Predigtkirchen geſchaffen werden. Wo unter denſelben eine Schiffanlage auftritt, wie z. B. in der großen Chriſt church, Newgatestreet, kommt dies daher, daß

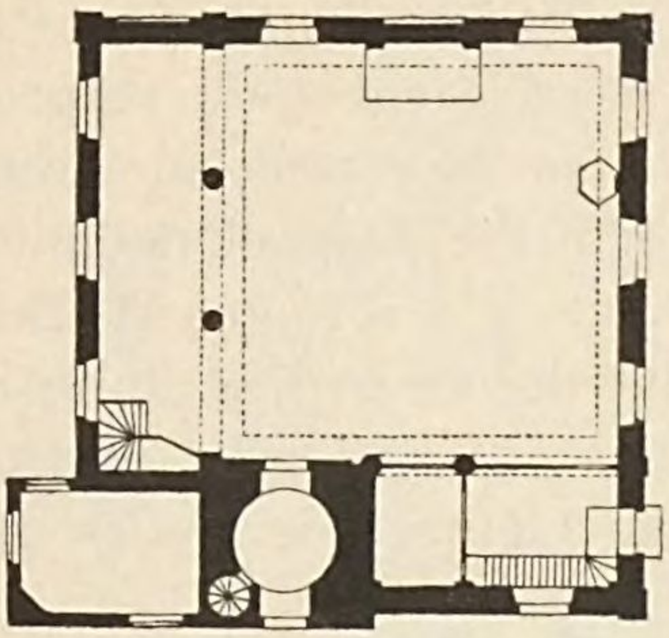


Fig. 97. St. Benet church, Thamesstreet zu London. Grundriss.

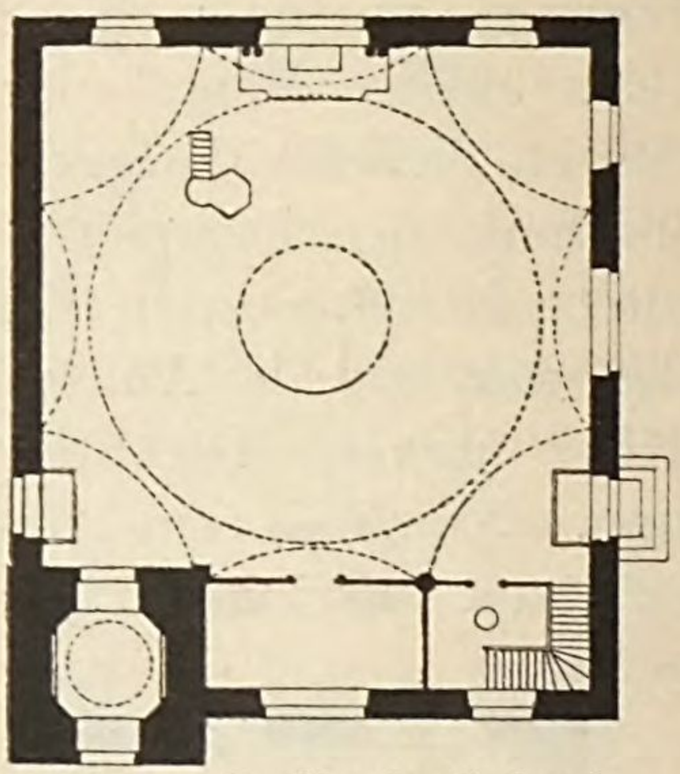


Fig. 99. St. Mary's Abchurch zu London. Grundriss.

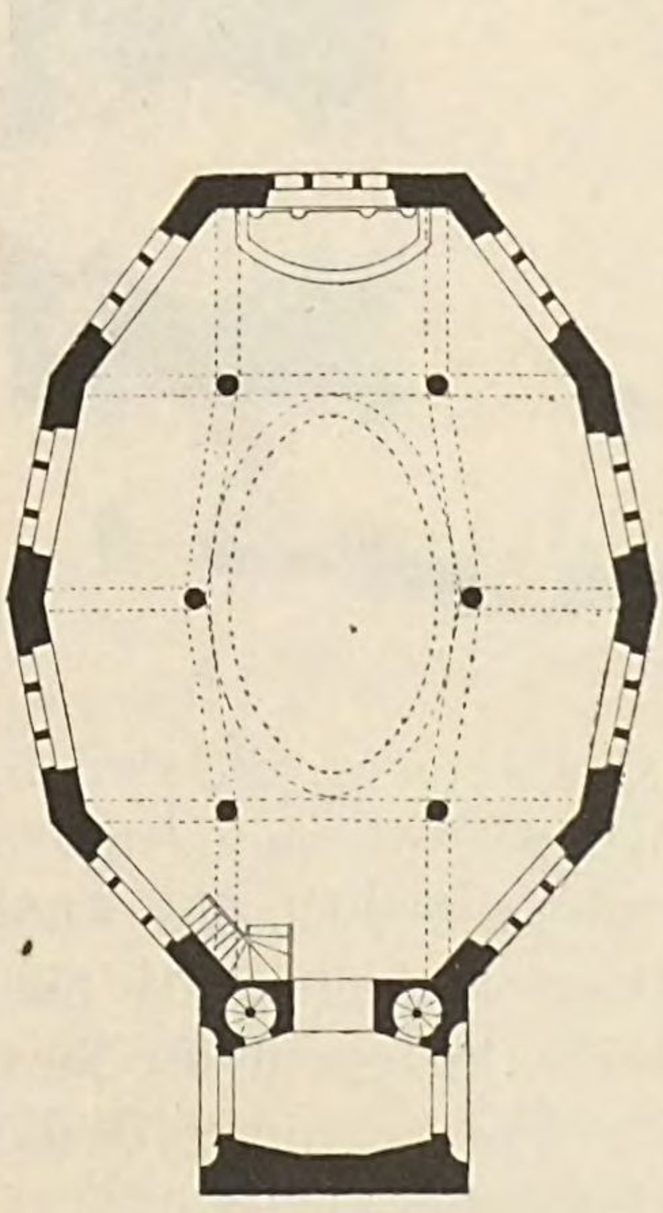


Fig. 98. Benet's Fink church zu London. Grundriss.

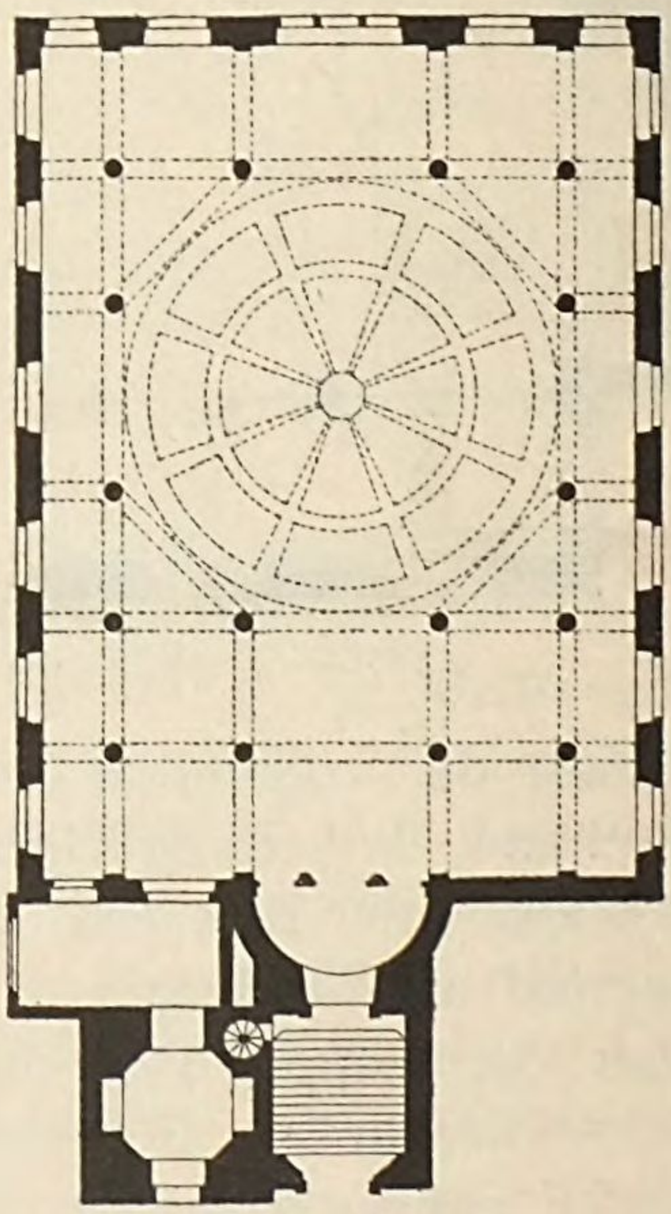


Fig. 100. St. Stephans church, Walbrook, zu London. Grundriss.

gothiſche, den Brand von 1666 überdauernde Ruinen benutzt werden mußten. Hier iſt die rechtwinklige Grundrißfläche durch fünf Säulenpaare geteilt, die Seitenſchiffe flach, das Mittelſchiff höher über einem Obergaden abgedeckt. Ein Chor fehlt, der Altar ſteht an einer Schmalſeite, wie ein Möbel frei im Mittelſchiffe. In der ſtattlichen St. An-

drews church, Holborn (1686), ſind die Seitenſchiffe ſehr ſchmal und zu einem Emporeneinbau ausgenützt. Die Anlage nähert ſich den proteſtantiſchen Schloßkapellen Sachſens. Aehnlich iſt St. Brides church, Fleetſtreet (1681), mit nach Theaterart ſtark anſteigenden Emporen ausgeſtattet (Fig. 96).

Die meiſten Kirchen ſind aber geſchloſſene Centralanlagen, die dem oft ſehr unregelmäßigen Baugrunde zwiſchen alten Straßen angepaßt wurden. So entſtand St. Benet church, Thamesstreet (Fig. 97), ferner St. Benet's Fink church, Threadneadlestreet (1676) (Fig. 98). Letztere, eine zierliche, jetzt zerſtörte Nachbildung der Kirchen an Piazza del Popolo in Rom, beſtand aus einem von Säulen

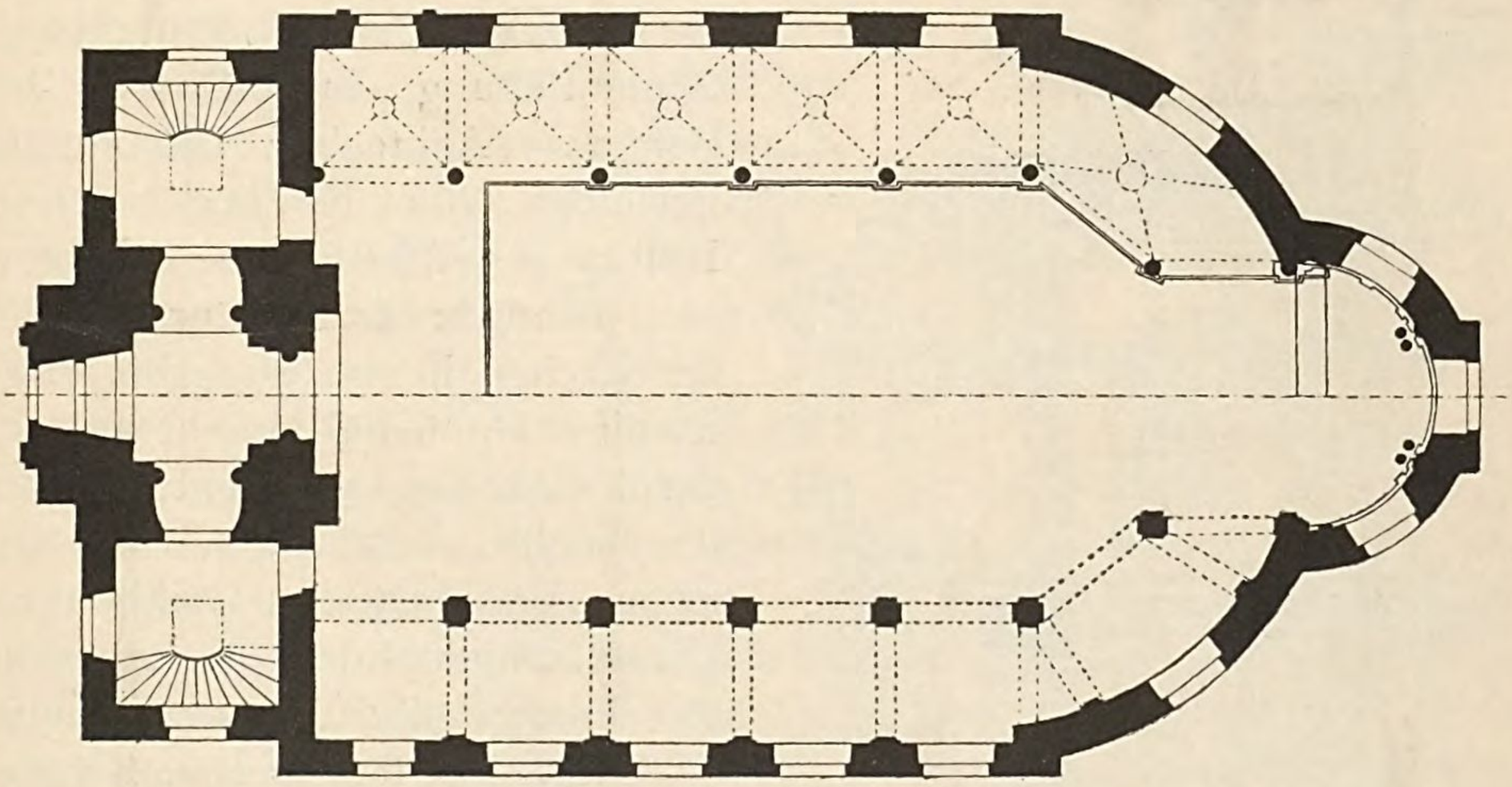


Fig. 101. St. Clement Danes church, Strand, zu London. Grundriss.

gebildeten, oblongen mittleren Sechseck, über dem die Kuppel auf Rundbogen ruhte und das in ein aus ſechs gleichen und zwei längeren Seiten gebildete Zehneck geſtellt war. Aehnlich iſt St. Antholins church, Watlingstreet, gebildet, deren Kuppelraum oval, von acht Säulen und in dem hinter dieſen befindlichen Umgange von einer theaterartig anſteigenden Galerie umgeben iſt. Ferner die kleine St. Swithins church, Cannonstreet (1680), in welcher ein unregelmäßiges Viereck dadurch in ein Achteck verwandelt wurde, daß an jede Umfaſſungsmauer zwei Halbſäulen angelegt und dieſe unter ſich durch Bögen verbunden wurden, und die verwandte St. Mary's Abchurch (Fig. 99). Verwickelter iſt die als Wren's Meiſterwerk gerühmte Anlage von St. Stephans church, Walbrook (1681) (Fig. 100), deren Mittel ein quadratiſcher Raum mit kreisrunder Kuppel bildet. In das

Quadrat ſchneiden ſchmälere Quer- und Langſchiffe derart ein, daß an jeder Seite derſelben ſich außer den Eckſäulen noch zwei weitere Stützen nöthig machen. Das Langhaus ist gegen den im Halbkreis geſchloſſenen Eingang doppelt ſo lang als die übrigen Kreuzflügel. Aehnlich, doch etwas einfacher in der Säulenanlage und mit ſtärkerer Betonung der Achſenrichtung im Langſchiff, wurde St. James church, Garlickhill, angelegt. Von reicherer Ausbildung hinſichtlich des Chores iſt St. Clement Danes church, Strand (1681) (Fig. 101 u. 102); der Hauptraum derſelben, ein Oblong, welches an den Seiten von Säulen umſtanden iſt, erinnert an St. Andrews church. Gegen Oſten tritt an Stelle des geraden Abſchluſſes in der Säulenſtellung ein ſolcher in drei Seiten des Achteckes. Die mittelſte derſelben öffnet ſich gegen den im Halbkreis geſchloſſenen Altarraum.

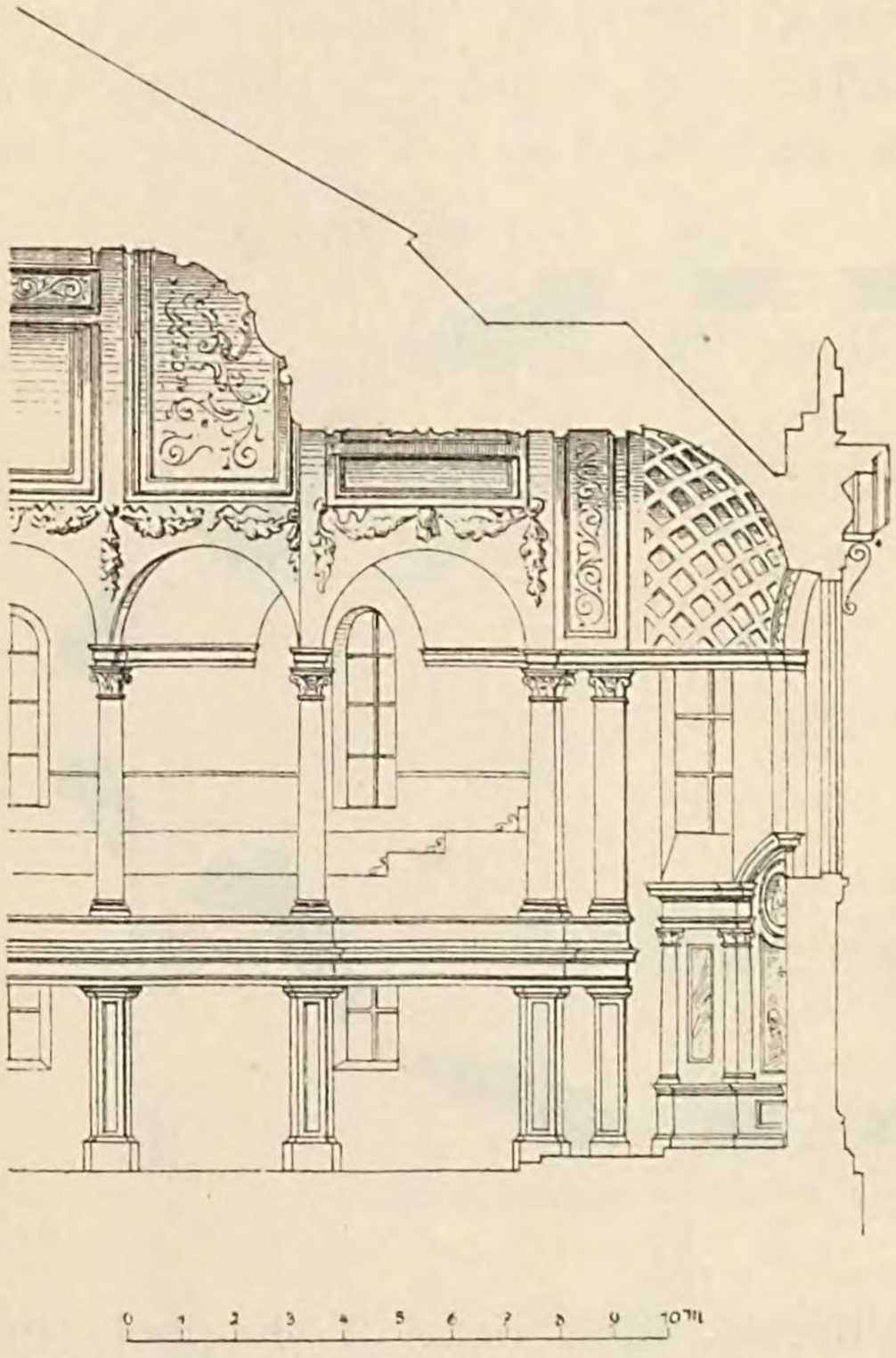


Fig. 102. St. Clement Danes church, zu London. Schnitt durch den Chor.

Die Innenarchitektur aller dieſer Kirchen iſt eine einfache, großförmige. Bunte Färbung iſt faſt ganz vermieden, das Ornament meiſt auf die Gewölbe beſchränkt. So wollte es die Vorſchrift der Geiſtlichkeit. Die Raumgeſtaltung iſt nüchtern. Die Formen ſind die des Palladio, doch mit einer ſtarken Beimiſchung von barocker Derbheit. Vereinzelt kommen jedoch auch gothiſche Anklänge wieder. So haben z. B. die Fenſter von St. Swithins church im Rundbogen ausgebildetes Maßwerk, während die ſie umgebenden Wandgliederungen überall eine breit behandelte Renaiſſance zeigen. Die Anlage des Altars erfährt keine Aenderung. Die Oſtlage iſt ſchon deshalb, weil die neueren Kirchen meiſt auf den Ruinen älterer entſtanden, die Regel. Die Kanzel wurde meiſt willkürlich, ſeitlich vom Altar angebracht. St. James church, Weſtminſter (1683), hat ſogar zwei Kanzeln zu beiden Seiten des Altares. In St. Nicholas church, Cole Abbey (1680), ſteht eine in der Achſe der Kirche vor dem Altar. Meiſt hat ſie den Eindruck des dauernd Standhaften eingebüßt und wird leicht, wie ein Leſepult, mithin als Möbel geformt. Auch der Emporenbau kam nicht zu ſol-

cher Durchbildung wie in Deutſchland. Oft finden ſich nur erhöhte Galerien. In St. Lawrence church, Jewry (1680), iſt dieſelbe ſogar nur einſeitig. Grundbedingung für den Kirchenbau iſt gutes Licht. Namentlich das große Altarfenſter ſpendet dieſes in reichem Maße. Die Frage der größeren oder geringeren Helligkeit hängt auf's Engſte mit dem Schwanken zwiſchen einer mehr verſtandesmäßigen oder myſtiſchen Auffaſſung der Religion zuſammen. Das 15. Jahrhundert, der fortſchreitende Proteſtantismus, die Zeit der Aufklärung wollte „helle und freundliche“ Kirchen, das 12. Jahrhundert, der ausgebildete Jeſuitismus und die modernſte Gegenſtrömung gegen die Ungläubigkeit ſucht nach Halbtönen, nach gemalten oder verdeckten Fenſtern.

Es wurde bereits auf die Verordnungen des Parlamentes hinſichtlich der Außenarchitektur, namentlich der Thürme, aufmerkſam gemacht. Die geringe Gliederung des Grundriſſes mußte natürlich auf die Façaden ungünſtig wirken. Dieſelben verſchwinden ja auch meiſt in der Enge von Giebeln und Dächern. Die Umrahmungen der Fenſter und Thüren ſind daher oft ihr einziger Schmuck. Die Thürme dagegen wurden zu Merkmalen der Bauten. Auf ſie vereinigte ſich das künſtleriſche Wollen. Bei ihrer Geſtaltung ſpielte die Erinnerung an gothiſche Vorbilder ſichtlich eine Rolle. Bekanntlich liebte es das engliſche Mittelalter, über mehr oder minder ſchlanken rechtwinkligen Mauerkörpern nur vier Eckfialen, nicht aber einen Helm zu ſetzen. Dieſe ſelten günſtig, weil unfertig wirkende Form wendete Wren wiederholt an. So bei St. Mary's church, Sommerset (1695),

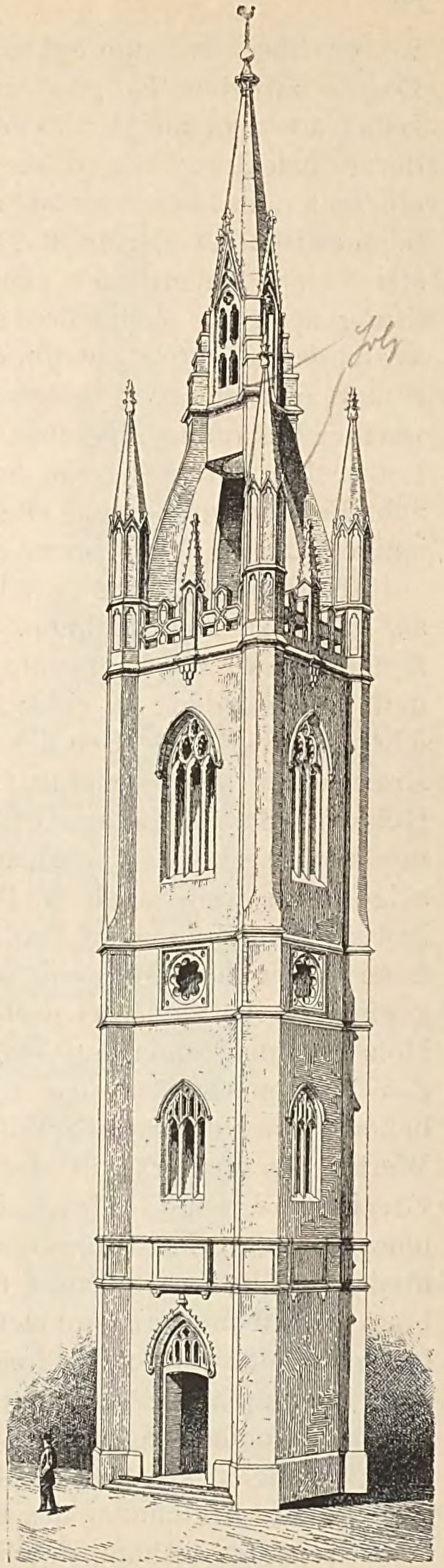


Fig. 103. St. Dunstans church in the East zu London. Thurm.

wo er über dem ungegliederten Stumpf des Baues eine dreiachſige Loggia zwiſchen Eckpilaſter ſetzte und über deren Hauptgeſims eine Baluſtrade und auf den Ecken Obelisken anordnete. Eine weitere Stufe der Entwicklung zeigen die Thürme, an welchen über der Plattform ein ſteiler, in Holz oder Stein ausgeführter Helm errichtet wurde. Ein ſchönes Beiſpiel hierfür iſt St. Margaret Patten's church, Towerstreet (1687), namentlich auch wegen der ſchlichten Renaiſſance-Detaillirung des ganz gothiſchen Aufbaues. Bei St. Antholins church, Watlingstreet (1682), iſt über dem etwas reicher ausgebildeten Thurmrumpf an Stelle der Baluſtrade ein achteckiges Geſchoß mit ſehenswerther Ecklöſung eingefügt und der Uebergang vom Wagrechten in's Lothrechte durch die am Fuß des achteckigen Helmes angebrachten acht Fenſter vermittelt. Die Gliederung des Helmes erinnert an diejenige frühgothiſcher Steinpyramiden.

Holzkonſtruktionen an Thürmen wußte Wren regelmäßig trefflich als ſolche zu kennzeichnen. Niemals verfällt er in die Fehler ſtilloſen Scheinbaues. Die einfachſte Form des Holzhelmes iſt diejenige einer ſteil anſteigenden, in einer ſpitz überdeckten Laterne endenden „welſchen Haube“. Als Beiſpiel ſei St. Mary's Abchurch bei Cannonstreetstation (1699) genannt. Reicher und höchſt beachtenswerth iſt der Helm von St. Dunstans church in the East (1699) (Fig. 103). Hier ſind auch die Formen gothiſch, die Eckfialen, die Baluſtrade. Die Fenſter zeigen eine wenn auch im Detail vielfach mißverſtandene, doch völlig bewußte Anlehnung an den Stil des 15. Jahrhunderts. Ebenſo iſt die Laterne mit ihren Maßwerkfenſtern, Wimpergen und dem ſpitzen Helm gegliedert. An Stelle der welſchen Haube treten vier geſchwungene, aus Holz gebildete, aus den Diagonalen aufſtrebende Gratbalken, welche den luftigen Oberbau frei über die Mitte der Thurmplattform emporheben. Noch ſtrenger gothiſirend, überhaupt eines der eigenartigſten Werke des Meiſters, iſt der hier mit zu erwähnende Thorthurm an Christchurch-College in Oxford, Tomtower genannt, deſſen obere Stockwerke Wren im Stile der unteren mittelalterlichen Bautheile fortführte. Und zwar ſchuf er eine ſchlanke Kuppel. Der Tambour derſelben wurde an den Ecken mit Strebepfeilern verſehen, die ſchlanken Maßwerkfenſter ſind mit Wimpergen bedeckt, die Profilirung ahmt glücklich die gothiſchen Vorbilder nach, etwas derb gerathene Ornamentknollen treten an Stelle der Knaggen, welche Wren für eine Nachbildung des Calceolus hielt und deren Zweck er dahin erklärte, daß ſie zum Erklimmen des Baues für die Werkleute angebracht ſeien. Aber trotz des vielfach deutlich hervortretenden Mißverſtändniſſes der gothiſchen Formen iſt der Bau ein künſtleriſch höchſt befriedigender.

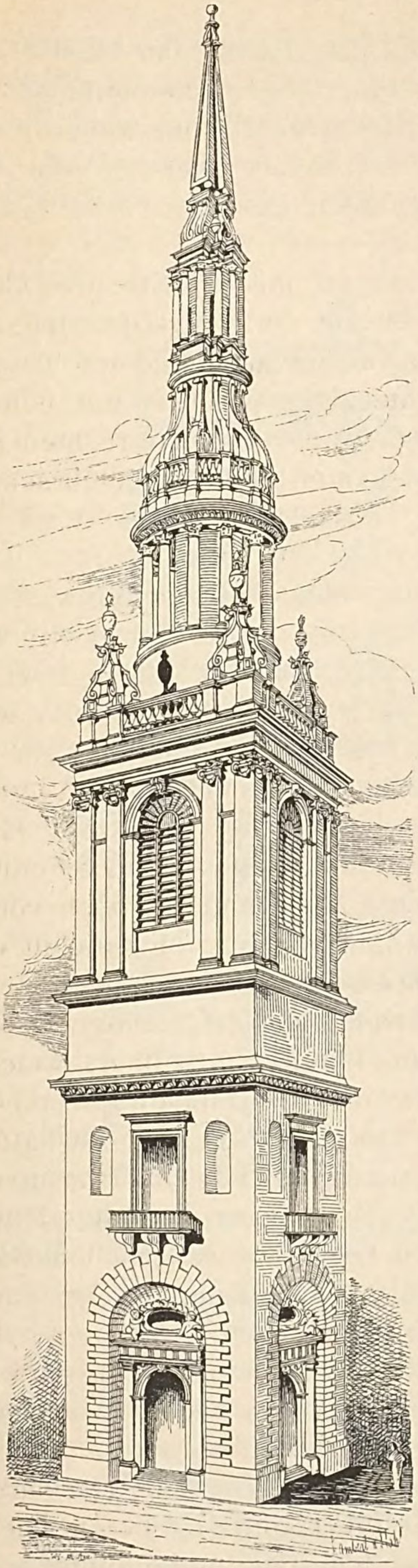


Fig. 104. St. Mary-le-Bow, Cheapside zu London. Thurm.

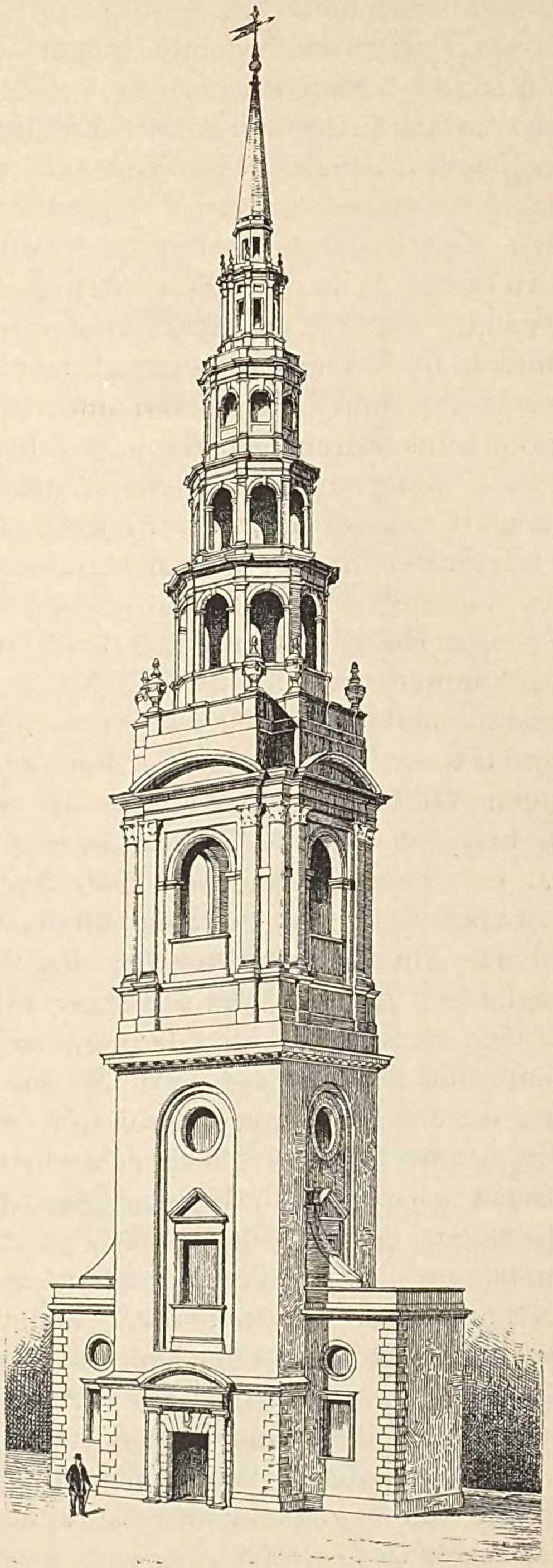


Fig. 105. St. Bride's church, Fleetstreet zu London. Thurm.

Was Jones nicht vermochte, gelang dem fortgeſchrittenen Meiſter der Barockzeit: nämlich dem Ekklekticismus eine höhere Geſtaltung zu verleihen, aus den alten Formen heraus neuſchöpferiſch zu wirken. Dieſe eigenartige Erſcheinung, welche damals faſt in der ganzen Welt, mit alleiniger Ausnahme von Böhmen, unmöglich geweſen wäre, bedarf der Erklärung.

Kein Land hatte ſeine religiöſen Fragen mit gleicher Stätigkeit fortentwickelt, keine Kultur erſchien ſo feſt auf der Ueberlieferung gewurzelt, als die engliſche. Reformation und Renaiſſance waren hier nicht in ſchwerem Kampfe von innen heraus geboren, ſondern in ſchrittweiſer Anbequemung dem Lande übermittelt worden. Der nationale Stolz hielt feſt an dem Alten, welches keinen ſo ſtarken Gegenſatz zum Neuen bildete, als in anderen Ländern. Dazu war England durch die Revolution zum Land der Freiheit, der religiöſen Duldung geworden. Dieſe erſtreckte ſich über alle Gebiete des menſchlichen Geiſtes. England kannte keinen Mittelpunkt des Denkens und des Geſchmackes, wie ihn der Hof Ludwigs XIV. für Frankreich, Rom für Italien bildete. Es konnten zwei Richtungen auch in der Kunſt neben einander hergehen, ohne ſich im Kampfe zu vernichten. In Frankreich trennten ſich die einander doch ſo nahe verwandten, gleichmäßig vom nationalen Weſen durchdrungenen Richtungen Lebrun's und Blondel's; in England vereinte ſich Renaiſſance und Gothik in einem Künſtler, der hier dem freieren Geiſte der ſtädtiſchen Pfarreien, dort der Zähigkeit Oxfords diente, der Hochſchule, welche „ſtets für einen Zufluchtsort des Aberglaubens gegolten hat!“ (Buckle.)

Dieſe Eigenart des Meiſters, verſchiedenen Kunſtformen gerecht werden zu können, zeigt ſich am ſchlagendſten in ſeinen Erneuerungsbauten an der St. Peterskirche von Weſtminſter zu London (1713) und an der Kathedrale zu Lincoln (1669—1670), bei welchen er ſich geradezu rühmte, daß er nicht die geringſte Formenmiſchung an der alten Architektur vorgenommen, um ſeine eigene Erfindungskraft zu zeigen, ſondern daß er ſich ganz den Gedanken der alten Meiſter anbequemt habe. Wren verkündete alſo die Aufgabe der heutigen „Reſtauratoren“ in einer Weiſe und wiſſenſchaftlichen Schärfe, welche für jene Zeit ohne Gleichen iſt. Nach dieſer Richtung zeigt er ſich als Vorgänger der modernen ſtiliſtiſchen Denkweiſe, als der Vater des bewußten und verſtandesmäßig durchbildeten Ekklekticismus.

Kehren wir zu Wren's Kirchthürmen zurück. In denſelben zeigte er ſich keineswegs ausſchließlich als Gothiker. St. Mary-le-Bow, Cheapside (1677—1681) (Fig. 104), zeigt, wie feinſinnig und ſelbſtändig er die Renaiſſanceformen zu verwerthen wußte. Hier iſt der Thurmbau aus

einem quadratiſchen Rumpf gebildet, deſſen oberen Theil eine joniſche Pilaſterordnung gliedert. Die Baluſtrade und fialenartige Gebilde an den Ecken ſchließen dieſen Bautheil ab. Ueber demſelben erhebt ſich der Helmaufbau mit um einen Mauercilinder geſtellten zwölf korinthiſchen Säulen; ferner ſtehen über deren Hauptgeſims acht den Gratbalken von St. Dunstan's church entſprechenden Strebebogen, weiter

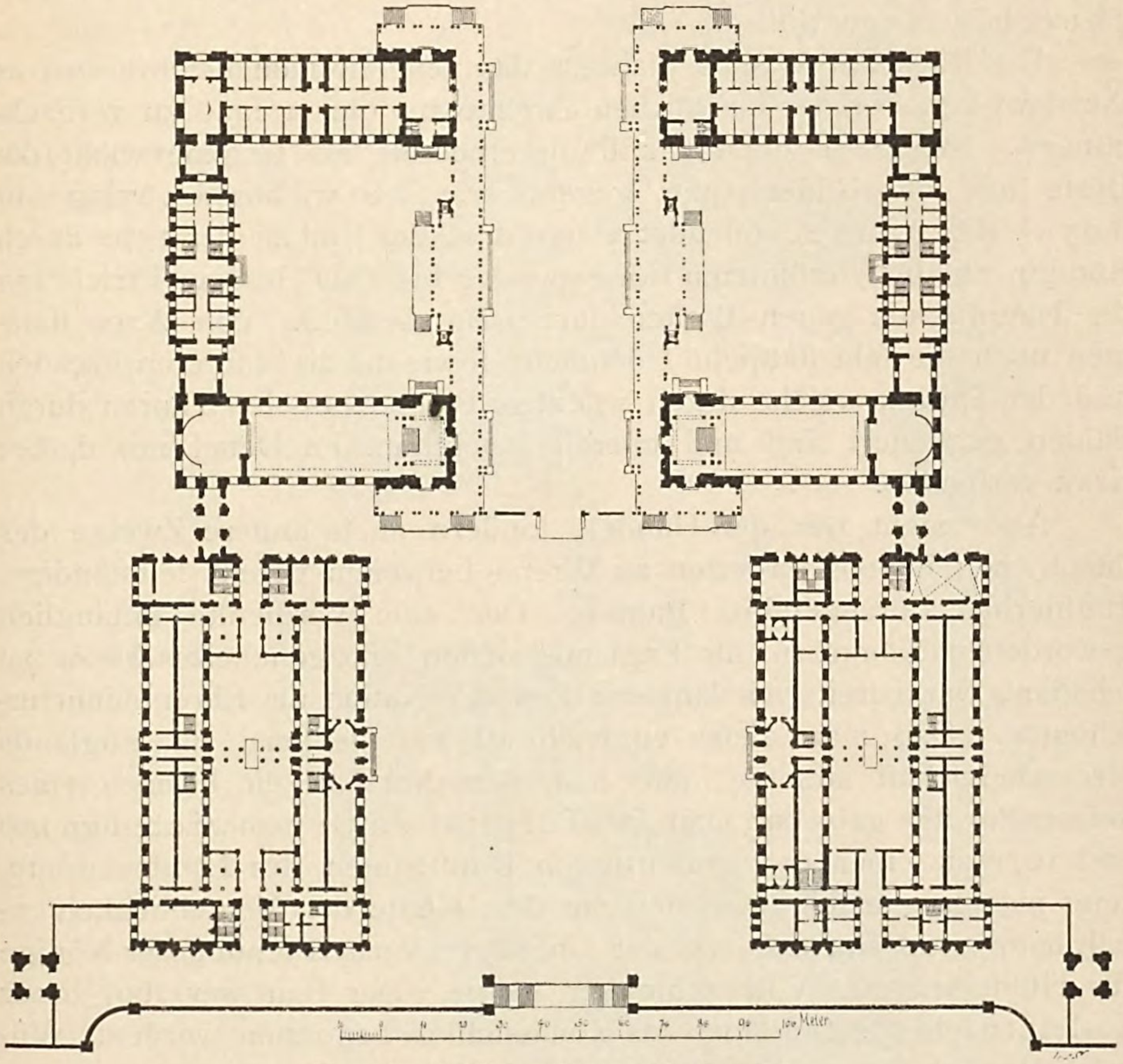


Fig. 106. Hoſpital zu Greenwich. Grundriss.

ein nun wieder zum Quadrat überführender Säulenbau; endlich ein Obelisk als Helm. Der 71 Meter hohe Aufbau iſt faſt überzierlich durchgebildet. Lehrreich wirkt ſein Vergleich mit dem verwandten, doch in Holz ausgeführten und dementſprechend gegliederten Thurme von St. Peter's church, Cornhill, und dem minder gelungenen von St. Mary, Southwark. Reicher noch im Aufbau iſt der Steinthurm von St. Bride's church, Fleetstreet (Fig. 105), über deſſen dreiſtöckigem

Unterbau ſich dreimal achteckige Laternen von immer kleinerem Durchmeſſer um den cylindriſchen Kern des Helmes legen, bis dieſer, von acht Halbſäulen umgeben, als viertes Geſchoß, die Steinpyramide trägt. Dieſen ſtufenförmigen Bau bei quadratiſcher Grundform und anmuthiger Durchbildung zeigt ferner der Thurm von Christ church, Newgate-street, ſowie in minder glücklicher, weil über hohem Stumpf zu gedrängter Anordnung St. Stephan's church und St. Michael's church, College Hill.

Ein Blick auf Wren's Plan für das neue London belehrt, daß es ihm fern lag, vor der kirchlichen Architektur die profane zu vernachläſſigen. Stellte er doch der Paulskathedrale als Gegengewicht die Börſe und die Gildenhäuſer gegenüber. Die wichtigſte Anlage iſt Royal Exchange (vollendet 1669), d. h. der Umbau der 1570 durch Königin Eliſabeth eröffneten Börſe, wie er bis 1842, bis zur Errichtung der Hauptfaçade gegen Weſten durch *Tite*, beſtand. Von Wren ſtammen noch die ſehr ſtattliche Hofanlage, ſowie die drei hinteren Façaden und der Thurm, welche durch wuchtige Pilaſter, an den Thoren durch Säulen gegliedert ſind und überall Reichthum im Detail mit derber Kraft verbinden.

Aber nicht nur der Handel, ſondern auch andere Zweige des öffentlichen Lebens forderten zu Wren's Lebzeiten bereits ſelbſtändige, künſtleriſch durchgeführte Bauten. Den zum Verdienſte untauglich gewordenen Kämpfern für Englands Größe ein geſichertes Heim zu ſchaffen, war bereits ſeit längerer Zeit der Nation als Ehrenpflicht erſchienen. Daß man dieſes zugleich als ein Denkmal für Englands Meeresherrſchaft auffaßte, daß man dem Nutzbau die Formen eines ſtolzen Palaſtes gab, daß man das Hoſpital zu Greenwich (Fig. 106 und 107) zu einer der großartigſten Kunſtbauten des Landes erhob, zeigt jedoch, wie ſehr man ſich mit dem Geiſte der Menſchlichkeit erfüllt hatte, wie man ſich von der einſeitigen Verherrlichung der Könige zur Huldigung des Volkes hinüber neigte. Der Bau war 1667 unter Karl II. nach *Webb's* Plänen als Königsſchloß begonnen worden. Wilhelm III. gab ihm 1694 ſeine jetzige Beſtimmung.

Er beſteht aus vier Flügeln, welche auf einer gegen die im Norden vorbeifließende Themſe zu offenen, breiten Terraſſe ſtehen. Den erſten Hof ſchließen zwei mächtige Bauten ein, von welchen der weſtliche unter König Karl entſtanden, alſo Webb's Werk ſein ſoll. Freilich ſteht die ungewöhnlich barocke Architektur im Gegenſatz zu dieſer Annahme. Der entſprechende Oſtflügel wurde unter Königin Anna, alſo um 1710 errichtet. Dieſer Zeit und daher auch dem hervorragendſten Architekten derſelben, *Vanbrough*, entſpricht die Architektur

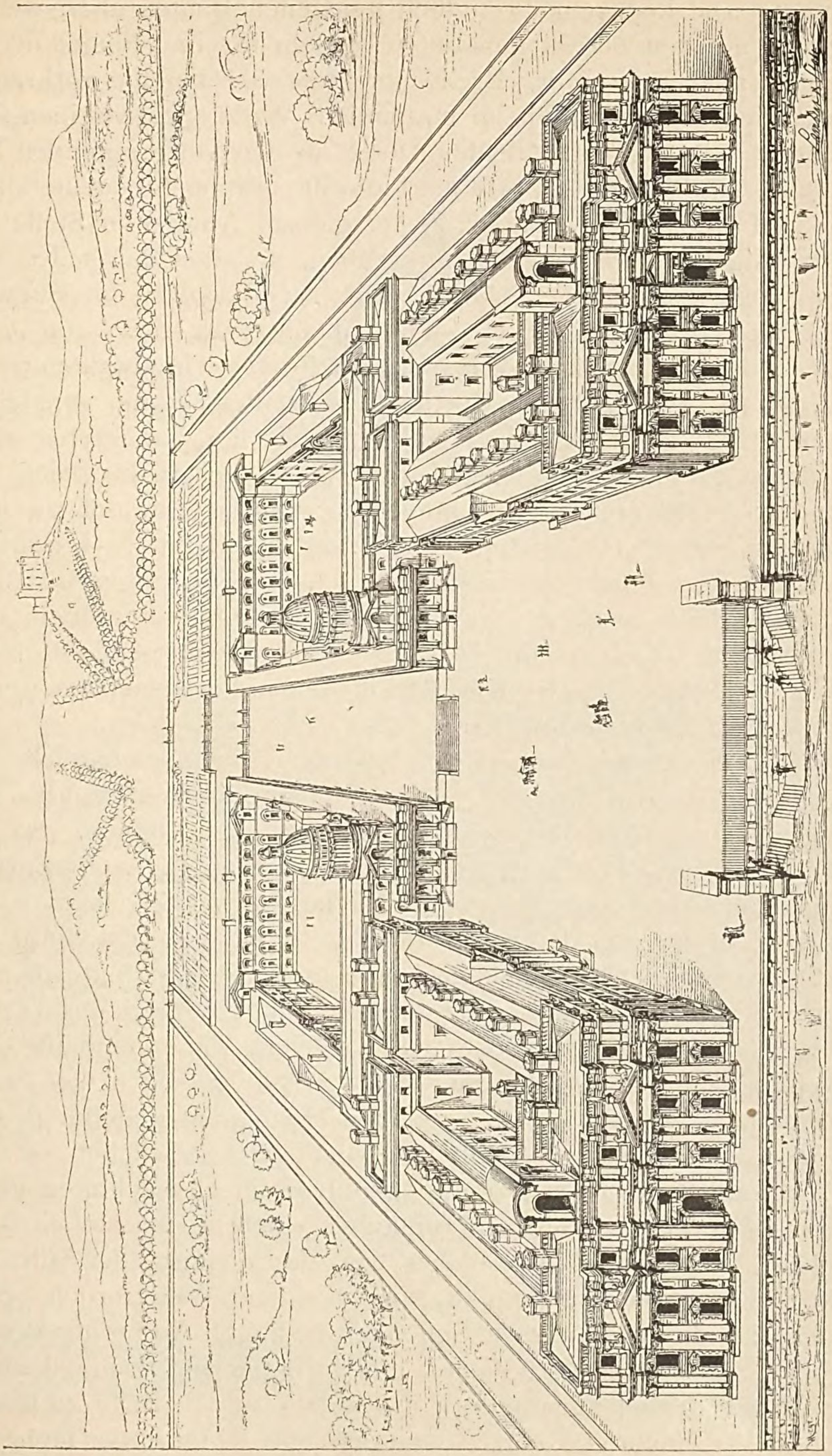


Fig. 107. Hoſpital zu Greenwich.

am meiſten. Die beiden mehr ſüdlich gelegenen Bauten aber, welche nach außen mit den bereits genannten Flügeln in einer Flucht liegen, nach innen aber infolge der Breite der Höfe vor dieſelbe vorkragen, dürften, als unter König Wilhelm entſtanden, Wren zuzuſchreiben ſein. Sie zeichnen ſich durch die beiden Dome an den vorſpringenden Flügeln aus, deren Stil klar auf St. Paul hinweiſt. Ein noch bedeutenderer Kuppelbau ſollte ſich in der Achſe der ganzen Anlage an Stelle des jetzt dort aufgeſtellten Kriegsſchiffes erheben. In allen Bautheilen thut ſich ein großartiger Baugeiſt kund. Die Naval-Galery im Südweſtflügel, deren Vorhalle der Dom bildet, iſt ein 1707—1727 von *James Thornhill* in den nun aus zweiter Hand, über Frankreich, überkommenen Schmuckformen des Pietro da Cortona ausgeſtatteter Raum von mächtiger Entfaltung. Aber auch im Aeußeren zeigt ſich das Streben nach Würde und Größe in kräftigſter Weiſe. Wenn auch nicht gleich hinſichtlich der künſtleriſchen Ausſchmückung, doch verwandt an Ausdehnung und Entwurf in großen Maßen, iſt das Militair-Hoſpital in Chelſea (1690—1694), an welchem auch *J. Scip* mitgearbeitet zu haben ſcheint, eine mächtige, weitverzweigte Anlage mit großem Portikus und einen Thurm im Mittel. Ebenſo das weit ausgedehnte Irrenhaus New-Badlam in Morefield, in deſſen Pavillonanlage Jones' Entwurf für Whitehall nachwirkt.

Eine andere Gruppe von Bauten ſind die für wiſſenſchaftliche Anſtalten, welche im Anſchluß an das Cheldoniantheater entſtanden und mit den beiden großen Hochſchulen in Verbindung ſtehen. So das Ashmolean-Museum (1683) in Oxford, deſſen Plan ein Zurückgreifen in die Kunſtweiſe des 16. Jahrhunderts erkennen läßt; ferner die Kapelle im zweiten Hof von Trinity College daſelbſt (1667 bis 1682), wieder ein dem Geiſt des Ortes entſprechend mittelalterlich gebildeter Bau; namentlich aber die prachtvolle Bibliothek des Trinity-College zu Cambridge (1676—1692), vielleicht das vollendetſte Profanwerk des Meiſters. Die Façade gliedert ſich in beiden Geſchoſſen durch zwiſchen toskaniſche und joniſche Halbſäulen geſtellte Bogenreihen nach den edelſten italieniſchen Vorbildern. Zwiſchen beſcheidenen Frührenaiſſance-Hallen und gegenüber einem mächtigen gothiſchen Bau ſich erhebend, hilft die Bibliothek einen breiten Hof einfaſſen und ſchließt ſomit ein Bild ab, welches, trotz der Mengung der Stile, von entzückender Uebereinſtimmung iſt, ein lebendiger Widerſpruch gegen den Wahn, daß die Stileinheit die Schönheit bedinge. An breiter Wucht, kraftvoller Ausgeſtaltung der Glieder, entſchiedener und doch edler Profilirung iſt dieſem Bau nur weniges in England an die Seite zu ſtellen. Leider ſtört der Umſtand, daß das Untergeſchoß ſchon in der Höhe der

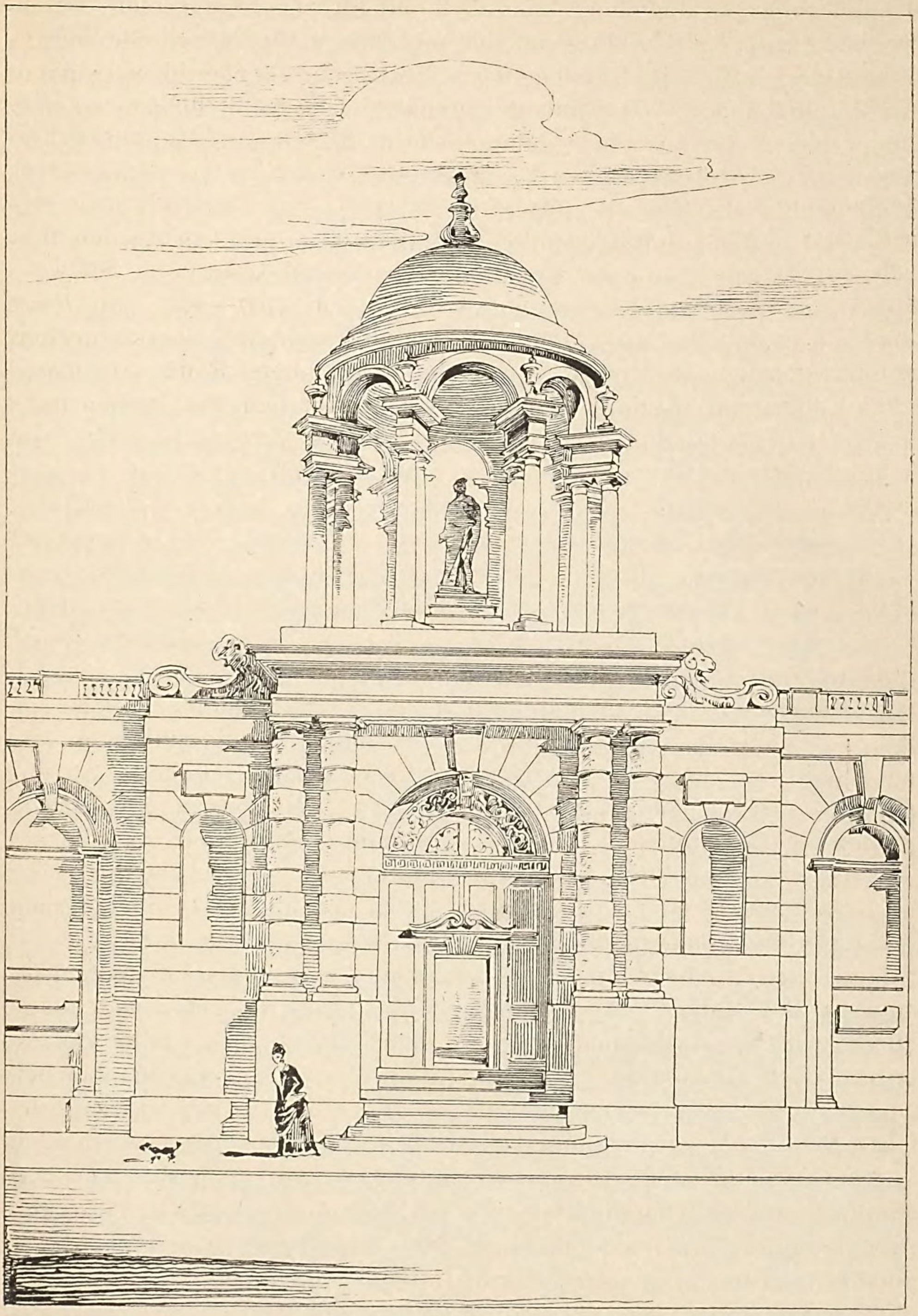


Fig. 108. Queen's College zu Oxford. Thor.

Kämpfer der toskaniſchen Arkade abſchließt, das Geſims hier durchgeführt wurde, der Schildbogen daher mit Ornament gefüllt werden mußte. Das ganze Erdgeſchoß, deſſen flache Decke auf Säulenreihen ruht, iſt als Wandelbahn für die Studenten gedacht. Den Bibliothekſaal ſah ich leider nicht. Weit weniger gelungen iſt die Kapelle und Bibliothek von Emmanuels-College in Cambridge (1672—1673); ein reizvoller Schmuckbau das Thor des Queen's College zu Oxford (Fig. 108).

Neben dieſer außerordentlichen Bauthätigkeit für öffentliche Zwecke blieb Wren nur wenig zur Ausbildung des Wohnbaues übrig. Nur den Anbau an das königliche Schloß Hamptoncourt (1690—1694) vermag ich als ſein Werk anzuführen. Es iſt dieſes um einen rechtwinkligen Hof in breit hinlagernden Flügeln angelegt, gleich den gothiſchen Schloßtheilen in Backſtein aufgeführt. Nur die architektoniſchen Glieder wurden in Hauſtein hergeſtellt. Im Hof iſt die erreichte Wirkung die glücklichſte, wenngleich auch hier der Fußboden des Obergeſchoſſes in der Höhe der Arkaden-Kämpfer liegt, wie an der Trinity-Bibliothek. An der Außenfaçade iſt das Mittelriſalit durch acht korinthiſche Halbſäulen nicht eben ſehr entſchieden gegliedert. Das Ganze wirkt infolge der Schwere des Farbentones, der wenig glücklichen Maſſenvertheilung nicht eben erfreulich, wenn gleich die Ausdehnung des Palaſtes eine ganz außerordentliche iſt. Im Innern hat ſich die Ausſtattung größtentheils erhalten. Vergleicht man dieſe mit dem, was auf dem Kontinent etwa gleichzeitig entſtand, ſo iſt man überraſcht von der Aermlichkeit. In der großen Königstreppe beſchränkt ſich die Dekoration faſt ausſchließlich auf *Verrio's* unerfreuliche Malereien, die lange Flucht der Repräſentationsräume zeigt ſelten mehr als geſchnitzte Thürgewände und Gurtgeſimſe, hohe Kehlen und gemalte Decken. Selbſt die Königsgalerie, welche Wren für die jetzt im Southkensington-Museum befindlichen Gobelin's Rafael's errichtete, erhebt ſich nicht weſentlich über die Gleiche der andern Räume, trotz ihrer wieder in Holz hergeſtellten gekuppelten Pilaſter, ihrer reicheren Schnitzereien, ihrer Fruchtgehänge. Ueberall fehlt es dem Meiſter an dem Sinn für das Kleine, Beſondere, welches den Raum wohnlich, das Detail liebenswürdig macht.

Aehnlich ſind die Innendekorationen von Schloß Windsor, an welchen gleichfalls Verrio einen weſentlichen Antheil hatte. Der holländiſche Einfluß bekundet ſich an denſelben durch die übermäßige Verwendung frei an die Wände angefügter Fruchtgehänge, deren Maſſen oft die der gliedernden Architektur an Wirkung übertreffen. Dagegen ſind dieſe Schnitzereien, unter dem Geſichtspunkt des Naturalismus betrachtet, oft von großem Reiz.

Endlich ſei noch zweier Denkmale Erwähnung gethan, welche Wren errichtete: Der kurzweg Monument genannten, mächtigen toskaniſchen Säule, welche an den Brand von 1666 erinnert und des jetzt beſeitigten Feſtungsthores Temple bar, beides kräftige, aber nicht eben bedeutende Werke.

Wren ſtarb, 91 Jahre alt, reich geehrt als Menſch, als Gelehrter wie als Künſtler. Wenig Architekten iſt ein ſo glänzendes Schickſal beſchieden geweſen, als dem Erbauer des neuen London. Aber er hatte dasſelbe verdient. Seine ganze Perſönlichkeit war eine durchaus gefällige. Denn er vereinte in ſich den Eifer und Ernſt ſeiner nach Löſung aller edelen menſchlichen Aufgaben ſtrebenden Nation mit der Kraft eines am ſtarken nationalen Selbſtbewußtſein freudig mitarbeitenden geiſtigen Führers. Er war durchaus ein engliſcher Meiſter und als ſolcher ſich ſeiner Aufgabe bewußt. Er erforſchte mit wiſſenſchaftlicher Schärfe die Syſteme der Antike, aber er ordnete ſich ihnen nicht unter, ſondern ſuchte ſie mit dem Geiſte ſeines Volkes zu durchdringen. Die ſchwere Wucht ſeiner Bauten, die derbe Größe aller ſeiner Kunſtäußerungen, das trotz klaſſiciſtiſcher Formen barocke Grundweſen in denſelben ſind die Ergebniſſe dieſes Strebens. Er verſtand es, in der Kunſt Schritt zu halten mit ſeinen mächtig aufſtrebenden Volksgenoſſen, deren Gedankenwelt künſtleriſch zu entwickeln. Das erkannten dieſe dankbar an. Sie machten die ganze Paulskathedrale zum Denkmal ſeines Wirkens, indem ſie ihn in derſelben begruben und ſtatt eines Steines die Inſchrift über ſeinem Grabe anbrachten: „Lector, si monumentum quaeris, circumspice!“

Stellt Wren die Geſamtheit des engliſchen Volkes ſeiner Zeit künſtleriſch dar, die Miſchung von Wiſſenſchaft und Frömmigkeit, bürgerlichem Sinnen und kühner Größe, ſo beſchränkte ſich ſein bedeutendſter Rivale, *John Vanbrough* (*Vanbrugh*, geb. zu London 1666, † daſelbſt 1726), darauf, jener Geiſtesrichtung zu dienen, welche am Hofe die herrſchende war. Er iſt der Vertreter des zum Siege gelangten Königthums, einer Staatsordnung, welche zwar ſtrenge Geſetze zu ſchaffen, die Herrſcher aber über dieſelben zu ſetzen geneigt war, einer ſittenloſen und leichtfertigen, aber durch die ungeheure Machtfülle glänzenden Adelsherrſchaft. Als Sohn eines Niederländers früh mit der Strenge des bei dieſen herrſchenden Klaſſicismus betraut, folgte er deſſen Regeln in allen ſeinen Kunſtgebilden. Aber den geiſtigen Inhalt ſeiner Bauwerke ſchöpfte er aus den Quellen, welche die Hofhaltungen der engliſchen

Großen boten. Da wurde denn das entſcheidende Merkmal für ihn, daß er den Maßſtab für das Erlaubte verlor. Vanbrough war zugleich einer der gefeiertſten Luſtſpieldichter ſeiner Zeit. Wie in ſeinen Dichtungen der Aufbau ſchwulſtig, die Scherze frech, die Verwicklungen ohne Feinheit waren, wie hier der Augenblickserfolg, das Streben nach ſtarken Wirkungen Durchbildung und höhere künſtleriſche Vertiefung unmöglich machten, ſo zeigte ſich auch ſeine Architektur in einer die Rückſicht gegen das Bauinnere ganz vernachläſſigenden, rieſigen Ausdehnung, in Willkürlichkeit und Plumpheit. Der Meiſter der bald auf Vanbrough's Kunſt erfolgenden Gegenſtrömung, *Jacques Adam*, ſagt mit

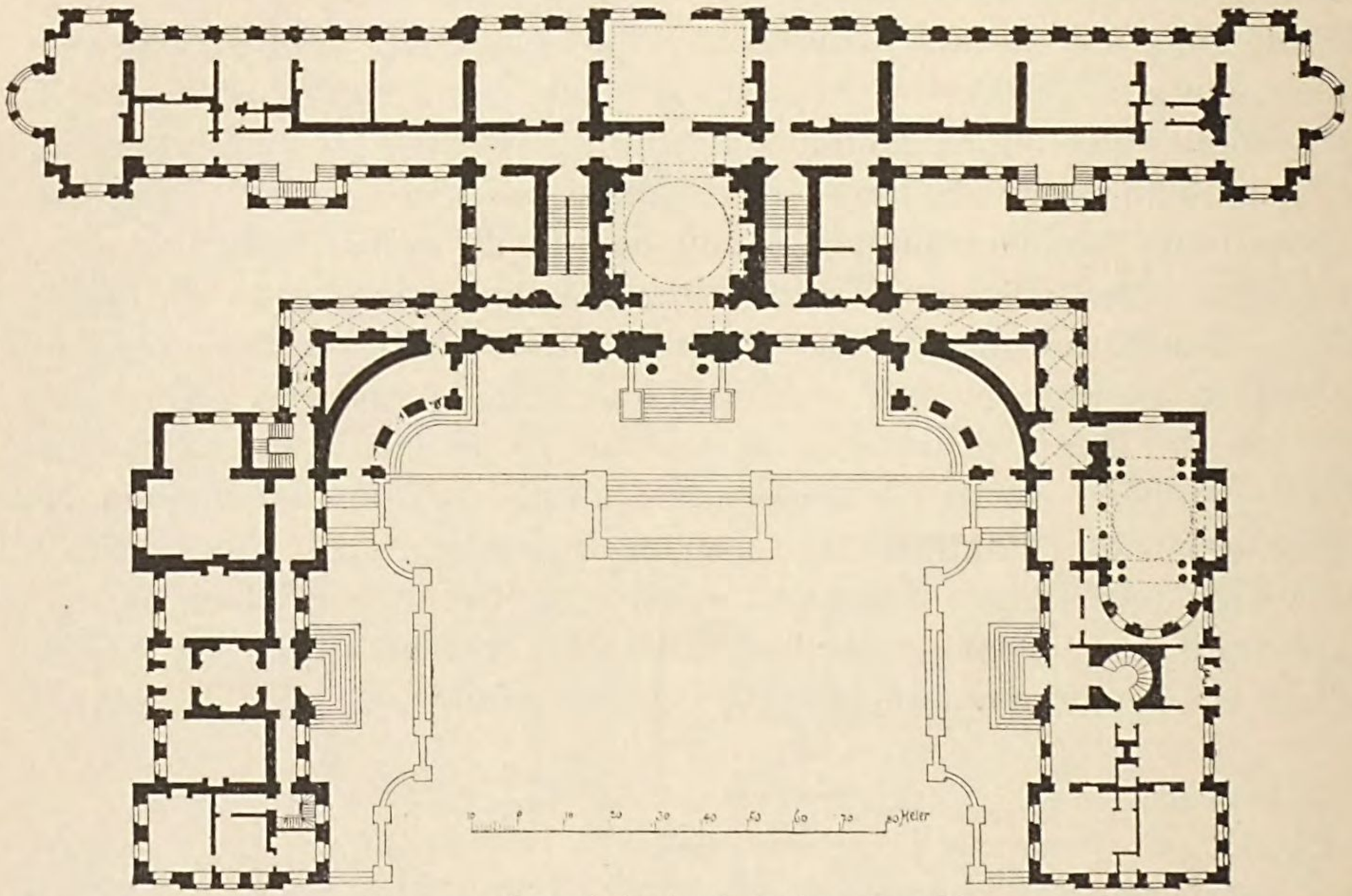


Fig. 109. Howard-Castle, Yorkshire. Grundriss.

Recht, jener habe alle Zeitgenoſſen an Begabung übertroffen, aber ſein Geſchmack habe dieſer nicht geglichen, ſeine Werke ſeien ſchwer und doch leichtfertig geweſen. Seine geſellſchaftliche Stellung habe ihm die Kunſt unter den Großen zu leben gelehrt und ihn daher zum Schaffen bequemer Grundrißanlagen befähigt, aber ſeine mächtige Einbildungskraft habe ihn von den Grundſätzen des Wahren, Einfachen, Vornehmen und Erhabenen hinweggezogen. Der Architekt des Herzogs von Marlborough, welcher dem hochſtrebenden Geiſte des großen Feldherrn Entſprechendes errichten, Trompetenſtöße des Ruhmes im Bauwerk feſthalten ſollte, mußte in Streit mit der bedächtigen und gründlichen Denkart des engliſchen Bürgerſtandes gerathen. Kein Wunder,

daß die Satyriker jener Zeit Vanbrough zum Ziel ihrer oft herzlich läppiſchen Witze machten.

Die Kunſtweiſe der holländiſchen Klaſſiciſten, etwa Vingboon's, zeigte ſich in dem erſten mir bekannten Werke Vanbrough's, in Kingsweston, Gloucestershire (1713). Die Façade wird durch eine ziemlich trockene, doch ruhmredige korinthiſche Pilaſterordnung vor dem Mittelriſalit beherrſcht. Die Fenſter der beiden Stockwerke ſind ohne Schmuck. Im breiten Giebel erſcheint, meines Wiſſens hier zuerſt, das Halbkreis-

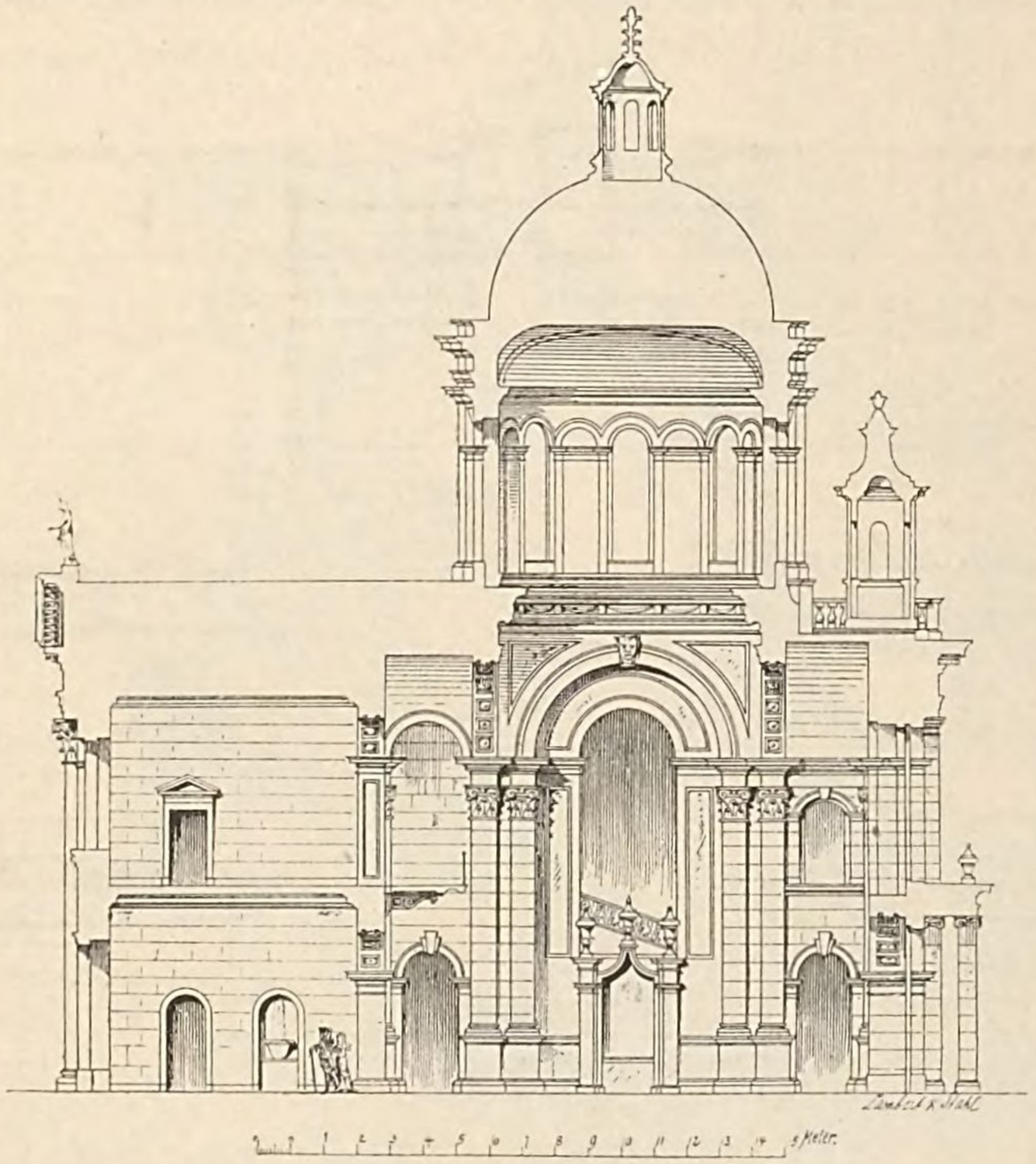


Fig 110. Howard castle, Yorkshire. Querſchnitt.

fenſter, welches um 1800 regelmäßig dort zu finden iſt: keine ruhmreiche Erfindung! Die durch Bogen unter einander verbundenen Schornſteine, welche eine Art Brücke über dem Firſt bilden, beſchaffen zugleich den hochaufragenden Abſchluß des Baues. Der Grundriß desſelben iſt ſehr reizvoll um eine ſtattliche Treppe gruppirt, ſo daß alle Räume von der dieſelbe umgebenden Galerie unmittelbar zugänglich ſind. Viel Sorgfalt iſt auf die Einhaltung der Achſenlinie gelegt und dadurch dem Grundriß ein eigenartig modernes Anſehen gegeben.

Howard Castle, Yorkshire (1714), der prunkvolle Sitz des

Grafen von Carlisle, gab Vanbrough zuerſt Gelegenheit, ſeine Kunſt in ihrer Eigenart mächtig zu entfalten. Zunächſt bildete er die ſeit Jones in England übliche Grundrißanlage (Fig. 109) weiter aus. Es war dieſelbe holländiſchen Urſprunges. Das Herrenhaus beſtand aus einem geſchloſſenen Bau, deſſen Mittelpunkt zumeiſt die Treppe einnahm, die Wirtſchaftsräume befanden ſich in zwei ſeitlich vom Hof angebrachten getrennten Flügeln, welche bei reicheren Anlagen mit dem Hauptbau durch überdeckte Gänge verbunden wurden. Vanbrough vermißte bei dieſer Grundform die Gelegenheit, eine Zimmerflucht anzulegen, wie

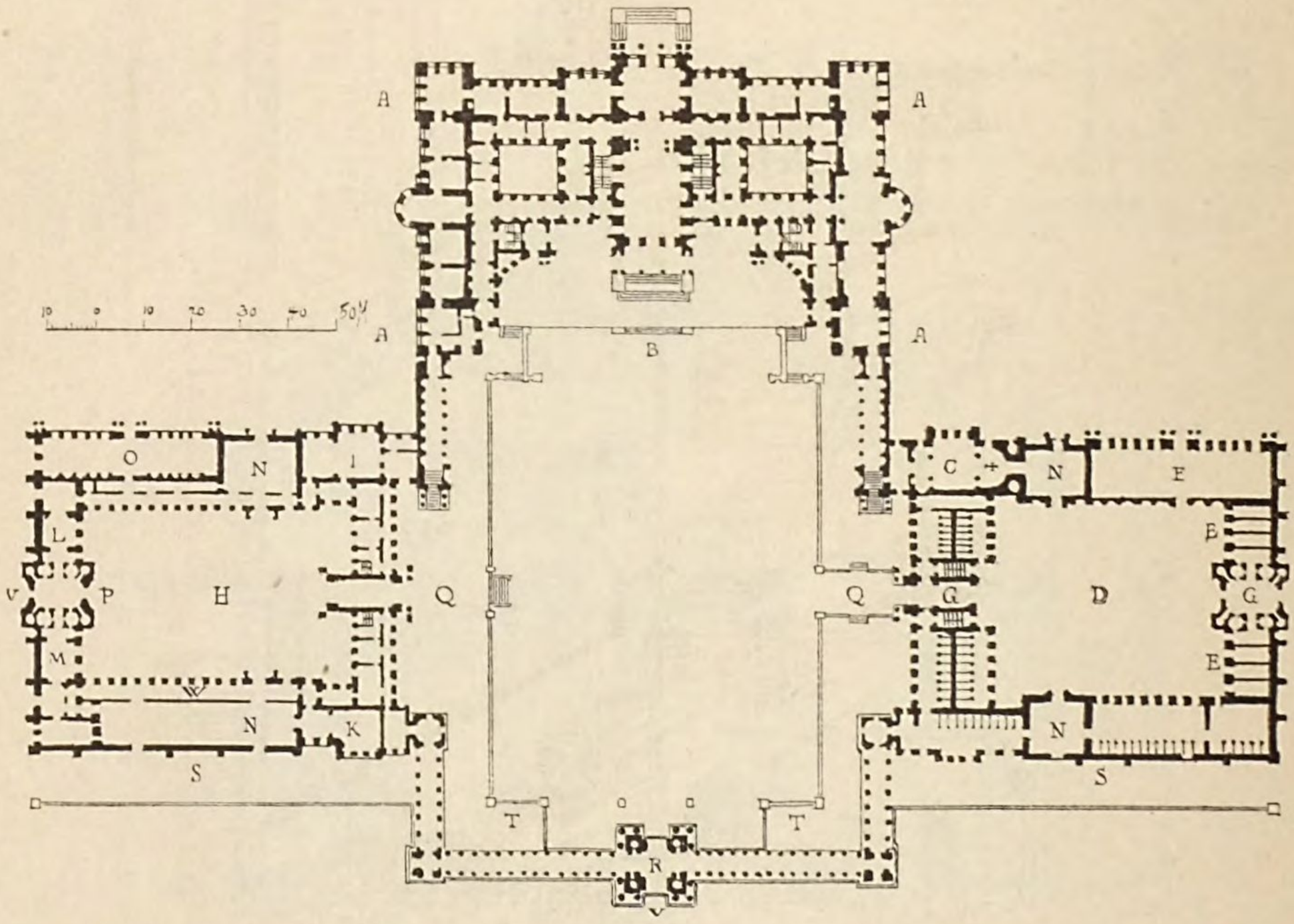


Fig. 111. Blenheim castle, Oxford. Grundriss.

ſie ſeit der Vollendung von Verſailles zur Erforderniß für einen Hofhalt geworden war. Er legte alſo an der Gartenſeite zwei langgeſtreckte Anbauten an das Herrenhaus. Dieſes wurde durch eine Kuppel ausgezeichnet (Fig. 110), welche ſich über dem quadratiſchen, monumental geſtalteten Vorhaus erhebt. Neben dieſem befinden ſich die beiden Treppen zu den Wohnräumen des Obergeſchoſſes. Die Hofflügel, deren einer die Kapelle beherbergt, erhalten eine ungewöhnliche Ausdehnung. Trotzdem mußten für die Stallungen und die niederen Hofbeamten noch zwei beſondere Häuſervierecke vor dem Ehrenhof angelegt werden, ſo daß die Geſamtausdehnung des Schloſſes auf 201,3 m

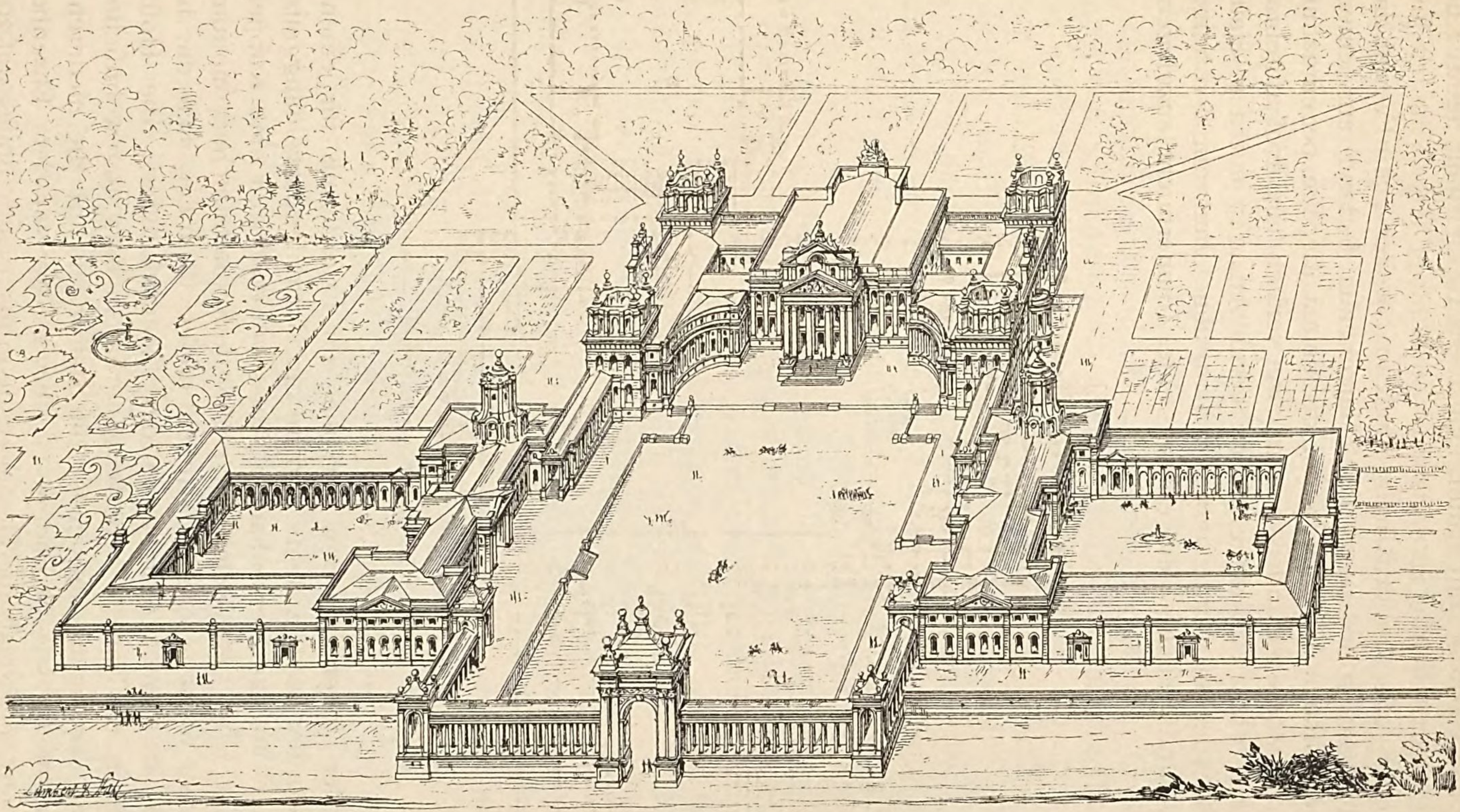


Fig. 112. Blenheim castle, Oxford. Ueberſicht.

ſtieg, während die Entfernung vom erſten Thorbau bis zur Gartentreppe 129,3 m beträgt.

Dieſe rieſigen Verhältniſſe, welche mit jenen von Verſailles wetteiferten, beanſpruchten natürlich auch einen beſonderen Aufwand an architektoniſchen Formen. Das Herrenhaus iſt nach dem Ehrenhof zu durch vier toskaniſche Pilaſterpaare mit verkröpften Triglyphengeſimſen gegliedert. Die Flächen zwiſchen denſelben, ſowie die Flügelbauten ſind einfach gequadert, ohne Schmuck, abgeſehen von den Statuen in den Niſchen zwiſchen den gekuppelten Pilaſtern und der ſtattlichen joniſchen Thoranlage in der Achſe. Die Formengebung iſt alſo wieder von holländiſcher Einfachheit; durch die Gruppirung der Baumaſſen und durch die Umrißlinie wurde faſt allein die Wirkung erſtrebt. Letzterer dient die 31,6 m hohe Kuppel im Mittel und die kleineren über den Pilaſtern, ſowie endlich die Statuen-Baluſtrade zur Belebung. All dies wäre nichts Neues, wenn nicht der Maßſtab des Ganzen ein ſo erſtaunlich mächtiger wäre, wenn nicht durch dieſen die Motive eine Großförmigkeit und Schwere erhielten, wie ſie außerhalb Englands ſchwerlich je angewendet wurden.

Gewaltiger noch als die Anlage von Howard Castle iſt das gleichzeitig für den Herzog von Marlborough errichtete und nach deſſen großem Siege benannte Schloß Blenheim, Oxford (1715). Die Nation erbaute dasſelbe als Dank für ihren Helden. Es war dasſelbe alſo ſowohl ein Wohnſitz als ein Ruhmesdenkmal. Nicht nur die Machtfülle des berühmten Feldherren, ſondern auch die Größe des ihm huldigenden Staates ſollte veranſchaulicht werden. Vanbrough ging in der Grundrißentwicklung (Fig. 111 und 112) einen Schritt weiter, indem er hinter den Gartenflügeln je einen Hof und an deren Ende einen langgeſtreckten Querbau anlegte und ſo an die Gartenſeite des Schloſſes nach dem Vorbild von Verſailles drei Fluchten brachte, denen das Innere des Raumes als Gang, Wirthſchaftsgelaſſe, Treppen oder Hof zu dienen hatte, während in der Achſe die mächtige Halle den prunkenden Mittelpunkt des Ganzen bildete. Auch in der Anordnung der Räume iſt nunmehr das franzöſiſche Vorbild maßgebend, welches mit König Wilhelm III. über den Kanal gekommen zu ſein ſcheint: Presence Chamber, Andience Chamber, Drawing room und Bedchamber folgen bereits in Hamptoncourt auf einander, doch erhält erſt in Blenheim das letztere die hohe Bedeutung, welche es im franzöſiſchen Schloß einnahm. Auch die Galerie wurde in immer mächtigerer Weiſe ausgedehnt. Hier erhielt ſie eine Länge von 25,2, eine Breite von 6,4—9,5 m, ſteht alſo der Galerie des Glaces nur wenig nach. Sie zeichnet ſich vor derſelben aus durch die Erkeranbauten, durch die reichere architek-

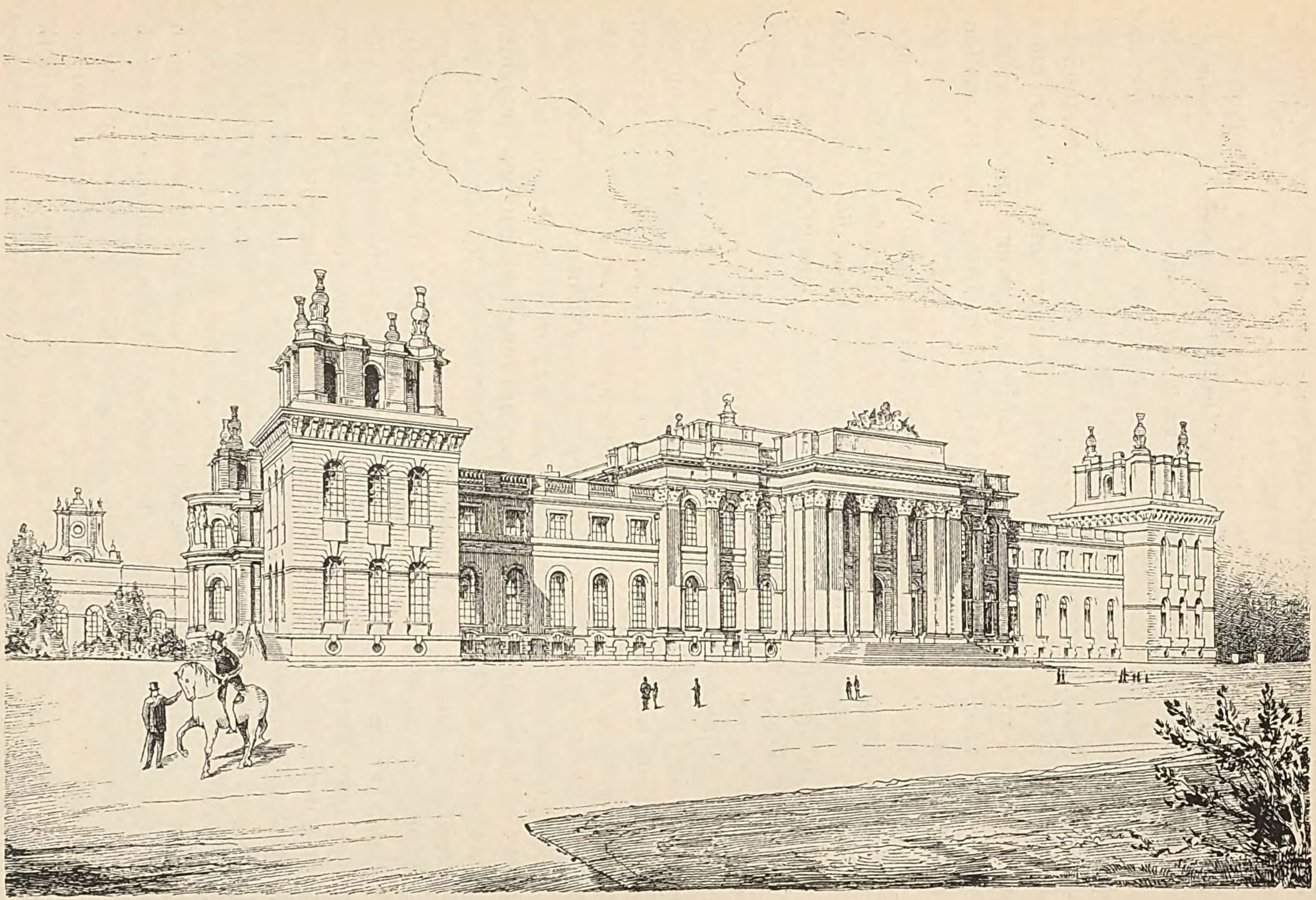


Fig. 113. Blenheim castle, Oxford. Anſicht vom Garten aus.

toniſche Gliederung. Daß die erſteren, Zeugen der engliſchen Begeiſterung für die grünende Natur und des Wunſches, mit derſelben auch im Innenraum in Verbindung zu bleiben, ſelbſt hier auftreten, iſt gewiß ein Beweis dafür, daß Vanbrough ſich mehr und mehr mit den Wünſchen ſeiner Bauherren vertraut zu machen verſtanden hatte.

Vor dem Schloſſe erſtreckt ſich ein mächtiger von Arkaden umgebener Hof, an welchen ſich ſeitlich in quadratiſchen Gruppen die Wirthſchaftsbaulichkeiten anlegen. In dieſen ſteht ſich, wie es ſpäter faſt zur Regel wurde, Küche und Kapelle gegenüber. Großen Raum beanſpruchen auch die Orangerien. Die Geſamtausdehnung übertrifft jene von Castle Howard beträchtlich. Bei 259 Meter Länge hat der Bau eine Tiefe von 155 Meter.

Aber auch hinſichtlich der Architektur (Fig. 113) iſt eine Weiterbildung zu bemerken. Der Mittelflügel des Herrenhauſes iſt durch eine mächtige korinthiſche Pilaſterordnung ausgezeichnet, die vor der Halle zu einem Säulenportikus geſteigert wird. In dem gewaltigen Giebel thront das Wappen des Herzogs. Die Attika iſt durch einen zweiten Giebel überdeckt, auf welchem Titanen ruhen und die das Ganze bekrönende Weltkugel ſtützen. Nach der Gartenſeite zu bildet dieſer Bautheil eine Art gewaltigen Triumphbogen, über dem die Reiterſtatue des Titanen niederſchmetternden Feldherrn ſich erhebt. Die Flügelbauten, welche niedriger, meiſt nur eingeſchoſſig ſind, wurden einfach gequadert. Ebenſo die kräftigen zweigeſchoſſigen Eckpavillons. Ueber letzteren erheben ſich tambourartige, doch von keiner Kuppel bekrönte Aufbauten. In den Hofecken ſind halbkreisförmige Säulengänge angelegt, deren Zweck iſt, auf den Mittelbau hinzuweiſen und dieſen zu überwiegender Bedeutung zu bringen.

Der künſtleriſche Werth der beiden Anlagen liegt in der Klarheit und Durchbildung, Weiträumigkeit und Bequemlichkeit der Grundriſſe, in der Kühnheit bei der Maſſenvertheilung des Aufriſſes und in dem mächtigen Sinn für das Große. Doch wurde über der Hingabe an die Geſamtwirkung das Detail in unverantwortlicher Weiſe vernachläſſigt. Nicht nur, daß hinſichtlich der Innendekoration (Fig. 114) die architektoniſche Großförmigkeit noch weiter ausgebildet, der nahbringende Reiz der Einzelheit ganz vernachläſſigt wurde, ſelbſt im Aeußeren iſt die Einfachheit zur Derbheit, die Erhabenheit zur Rohheit geworden. Vanbrough hatte vielleicht Recht, die allzu zarten, weichlichen Linien zu vermeiden, welche zu ſeiner Zeit in Paris den Geſchmack zu beherrſchen begannen, aber Swift iſt nicht minder befugt, das Schloß Blenheim mit einer Gänſepaſtete zu vergleichen, indem er die harte und ſchwere Umrißlinie desſelben verhöhnt.

Doch war Vanbrough beim Entwurf von Blenheim noch lange nicht am Ende feiner Richtung angelangt. Viel unerfreulicher noch

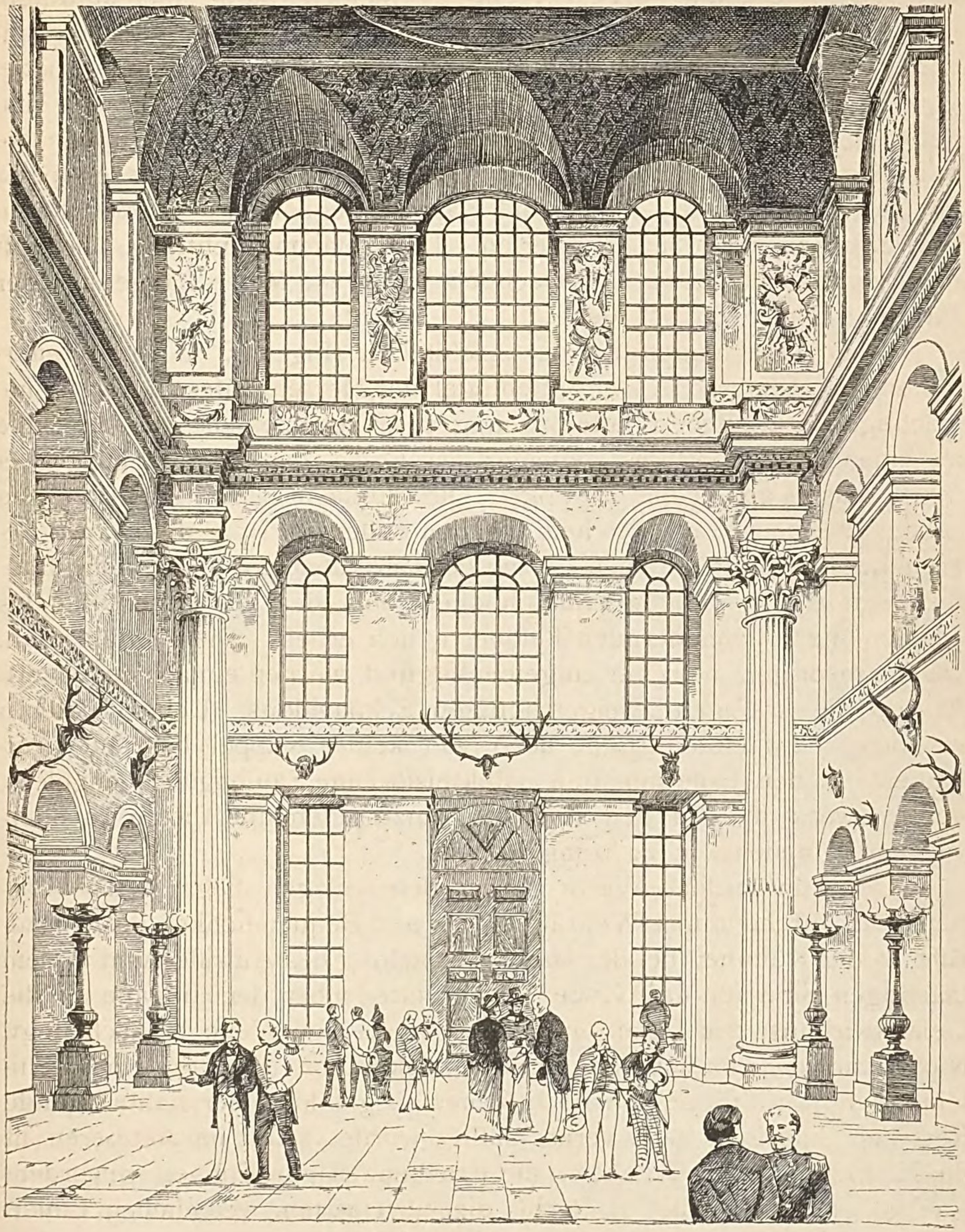


Fig. 114. Blenheim castle zu Oxford. Vorhaus.

iſt ſein Entwurf für ein Schloß in Sommerset (Fig. 115), das ein merkwürdiges Denkmal dafür iſt, wie weit der engliſche Geſchmack der Zeit

um 1700 ſich von jenem Frankreichs und Italiens zu entfernen vermochte. Doch auch in ſeinen weiteren Bauausführungen hielt der Meiſter dieſe Richtung bei.

Schloß Seaton Delaval, Northhumberland (1721), hat nach gothiſchem Vorbilde an den Ecken des Herrenhauſes achteckige Thürme, die Treppen ſind hier vor die Seitenfronten gelegt, ſo daß bis auf die Gänge von dieſen zur Halle der Erdgeſchoß-Grundriß nur aus der letzteren, dem Gartenſaal und zwei Geſellſchaftsräumen beſteht, die Wohnräume aber ganz beiſeite gerückt ſind. Adam erklärt dieſe Form des Grundriſſes aus der Gewohnheit des langen Tafelns bei engliſchen Geſellſchaften, in welcher die in der Politik thätigen Männer die Hauptrolle ſpielen, während in Frankreich der Einfluß der Frauen zur Anlage kleinerer, traulicherer Zimmer die Veranlaſſung gegeben habe. Die Façaden von Seaton Delaval, wie von dem verwandten Schloſſe Eastbury, Dorset (1718), ſind Werke der Laune, ohne ernſten Zuſammenhang mit dem Gebäude ſelbſt. Hier fällt eine gewaltige joniſche Säulenhalle an der Gartenfaçade auf, deren die Attika bekrönende Vaſen ſich bis zu 16,2 Meter erheben, dort erſcheinen gequaderte toskaniſche Pilaſter im Mittelriſalit der ſonſt nüchternen Hoffront, in beiden Fällen Gebilde von ganz unbegründeter Größe und Pracht. An Grimsthorpe Castle, Lincoln (1723—1724), zeigt ſich ein Rückſchlag zu einfacherer Bildung. Nur die beiden gewaltigen, an der Hoffaçade vorgekröpften Säulenpaare zu Seiten der Halle laſſen Vanbrough's Vorliebe für Ueberſchreitungen der durch die Sachlage begründeten Verhältniſſe wieder erkennen.

Ganz in dieſe Formenſprache hinein gehören auch die Fronten der gegen die Themſe zu gelegenen Flügel des Hoſpitales in Greenwich. Daß Vanbrough an dieſem Bau beſchäftigt war, wurde bereits erwähnt. Ob er aber jene mächtige Pilaſterordnung, die nach Art des Palazzo Thiene in Vicenza durchgeführte Quaderung der Fenſtergewände, die rieſige Attika, die eigenartigen Dachaufbauten ſelbſt entwarf oder ob ſie von einem anderen Künſtler in ſeinem Geiſte geſchaffen wurden, vermag ich nicht zu ſagen.

Der dritte bedeutende Architekt der barocken Schule Englands iſt *Nicholas Hawksmoor* (geb. 1667, † 1735), Wren's Schüler und Nachfolger im Londoner Kirchenbau. Von ihm ſind die Doppelthürme in All Soul's College zu Oxford, in gothiſchen, nach Wren's Vorgange ausgebildeten Formen, durchaus künſtleriſch entworfene Bauwerke. Die beſcheidene Kirche St. Mary Woolnoth zu London, Lombardstreet (1716), zeigt eine Zwiſchenſtellung zwiſchen Wren und Vanbrough. Denn während ſie im Aufbau die Formen der Gothik,

nämlich flach abgebrochene Doppelthürme hat, zeigt ſie im Detail viel von der großförmigen Art des jüngeren Meiſters. Ungleich feiner iſt St. George's church, Bloomsbury, deren Säulenportikus namentlich durch anmuthige Detailbehandlung und Strenge der Durchführung ſich auszeichnet. Im Thurm ſuchte Hawksmoor nach der Beſchreibung des Plinius das Mauſoleum von Halikarnass nachzubilden, indem er über dem ſeitlich von der Kirche ſtehenden Rumpf einen durch Säulenſtellungen gegliederten Stock und darüber eine ſteile Trep-penpyramide ſtellte, welch' letztere das rieſige Bildniß des Königs Georg I. trägt. St. George's church in the East wird als trefflicher Entwurf desſelben Meiſters gerühmt. Ebenſo St. Anne, Lime-

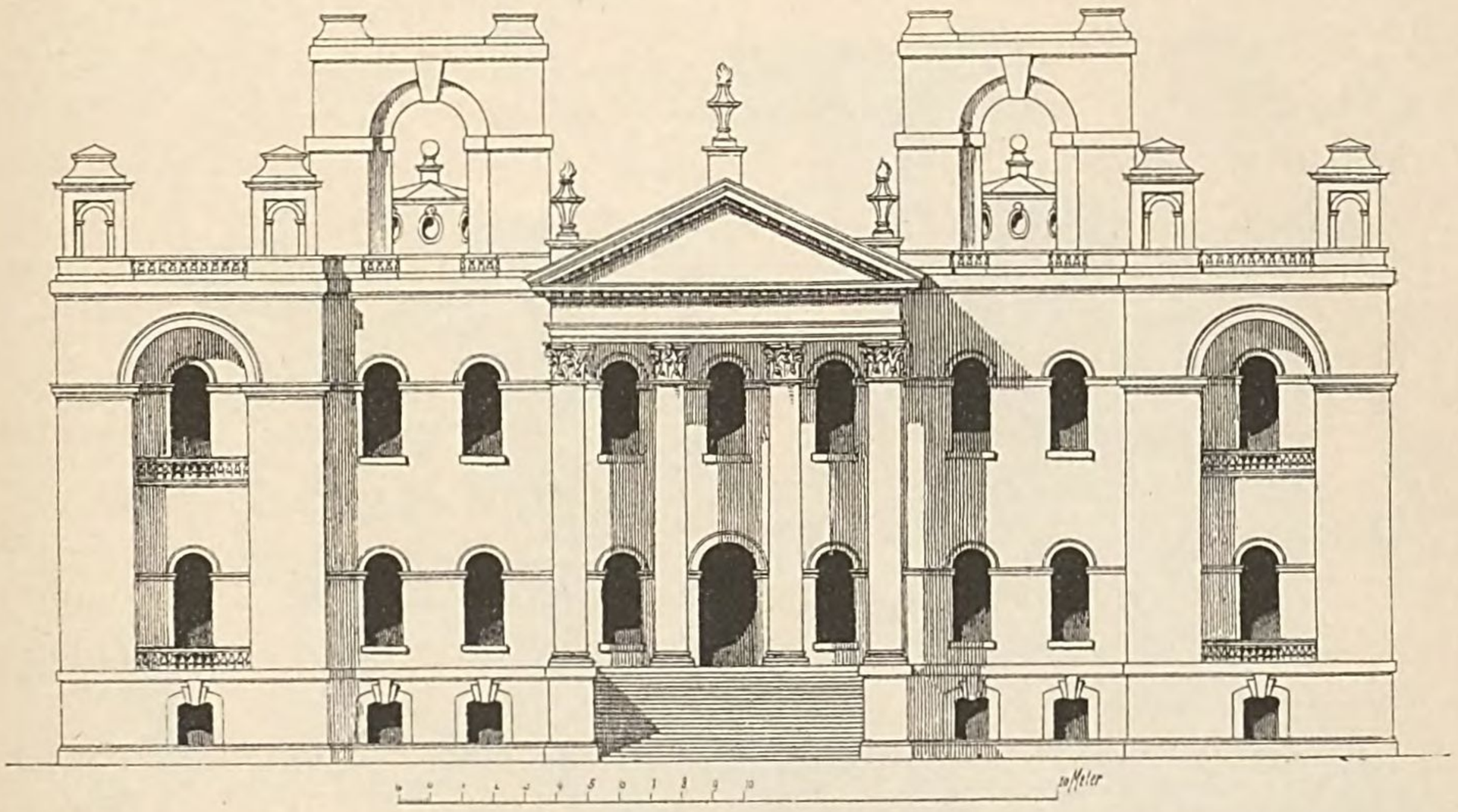


Fig. 115. Schlossentwurf Vanbrough's.

house (1724), beides Kirchen im Oſten London's, ferner St. George Middlesex. Das mächtige Schloß Easton Neston, Northhamptonshire (1713), ſei hier noch als ein mit den Bauten Vanbrough's zu vergleichendes Werk aufgeführt. Auch in Oxford war Hawksmoor thätig, indem er die Radcliffe Libery errichtete.

Die unzweifelhaft bedeutend angelegte Künſtlernatur Vanbrough's und die kräftige Größe Wren's hatten der engliſchen Architektur, ohne ihr den von Jones bereiteten Boden der Klaſſicität zu rauben, doch mit barockem Blut erfüllt. Im Norden des Inſelreiches, in Schottland, dagegen erhielt ſich jene Richtung mächtig, welche die Schüler Jones eingeſchlagen hatten.

Dort war nach William Bruce's Tode die geiſtige Leitung an

William Adam († vor 1750) [1]) übergegangen, einem Meiſter, deſſen Thätigkeit an Umfang kaum jener ſeiner großen engliſchen Zeitgenoſſen nachſteht.

Adam iſt nicht eben reich an Gedanken. Seine Schlöſſer ſind meiſt durch große Ordnungen etwa in der Art Talman's gegliedert. Sie haben einen größeren Reichthum im Detail als diejenigen der gleichzeitigen Engländer, entbehren aber meiſt der Kraft, welche jenen im Uebermaße zu theil wurde. Sein Umbau des Hamilton Palace zu Hamilton, bei welchem er namentlich die große Säulenhalle

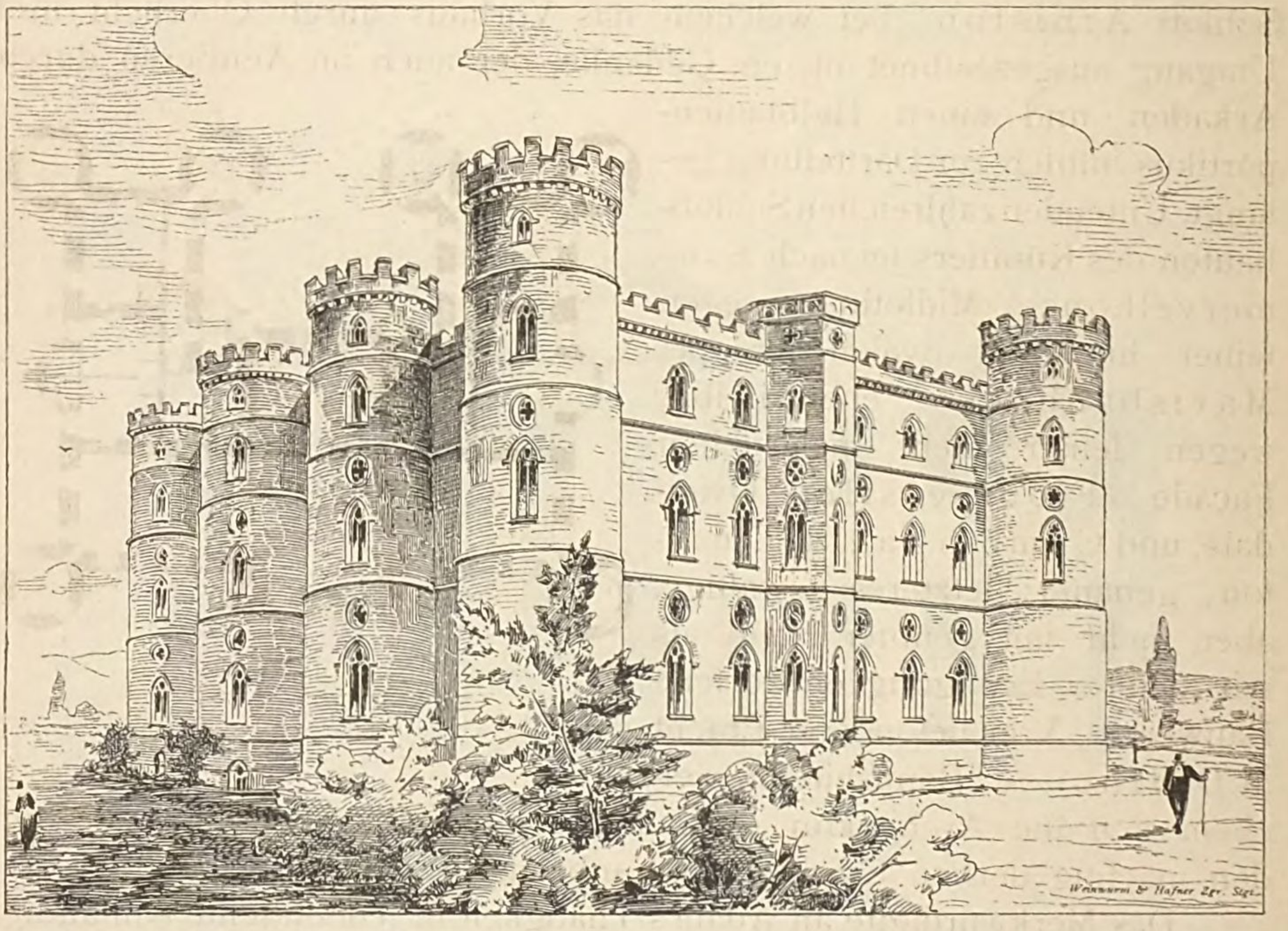


Fig. 116. Douglas castle. Anſicht.

gegen den Garten zu ſchuf, ſein Bau von Hopetoun House, Linlithgow, zeigen dieſe Eigenthümlichkeit. Letzteres iſt eine ausgedehnte Villa mit ſeitlichen Stallungen, welche durch Säulenhallen mit dem Hauptbau nach engliſch-holländiſcher Sitte verbunden ſind. Der mächtige Portikus, die nach veroneſer Art unter ſich verbundenen Fenſter, die rieſige Attika, alles dies zeigt klaſſiſches Wollen, doch ein nicht eben kräftig geſchultes Können. Auffallend iſt, daß die Gartenfaçade ganz einfach, ohne jede Uebertreibung in den Geſimshöhen aufgebaut

[1]) William Adam, Vitrucius scoticus, Edinburg 1750.

iſt, ſo daß es nur mit argen Künſteleien an den Seitenfronten gelingt, die beiden Anſichten zu einander in Beziehung zu bringen. In Dumfriedhouse, Newleston, wurde der Plan des ſchottiſchen Herrenhauſes, wie er ſich in Yesterhouse darſtellte, weiter ausgebildet, indem der Mittelraum ſtärker betont, durch Oberlicht erhellt und ſomit das Ganze künſtleriſch geordneter ausgebildet wurde. Die weit ausgedehnte Anlage mit ihrer reichen Façade, ihrem über einer Freitreppe im erſten Stock ſich erhebenden Portikus hält ſich doch ſtreng innerhalb der Formen des engliſchen Edelſitzes. Etwas Neues iſt die Anlehnung an die Grundrißbildung des Rathhauſes von Maſtricht in Schloß Arniston, bei welchem das Vorhaus durch Oberlicht und Umgang ausgezeichnet iſt, ein Gedanke, der auch im Aeußeren durch Arkaden und einen Halbſäulenportikus hübſch zur Darſtellung gelangt. Unter den zahlreichen Schloßbauten des Künſtlers ſei nach Sommervelhouse, Midlothian, wegen ſeiner hübſchen ovalen Treppe, Mavisbanhouse, ebendaſelbſt, wegen ſeiner mehr maleriſchen Façade, Floorscastle, Tiviotdale, und Cumbernauld, Dubarton, genannt; letzteres gewaltige, aber mehr mit geübter Hand als mit tieferer Erwägung entworfene Bauwerke. Von beſonderer Pracht iſt Duffhouse, Banffshire, in welchem ſich die Architektur etwa des Trippenhuis zu Amſterdam mit den mächtig derben Umrißlinien Vanbrough's miſcht.

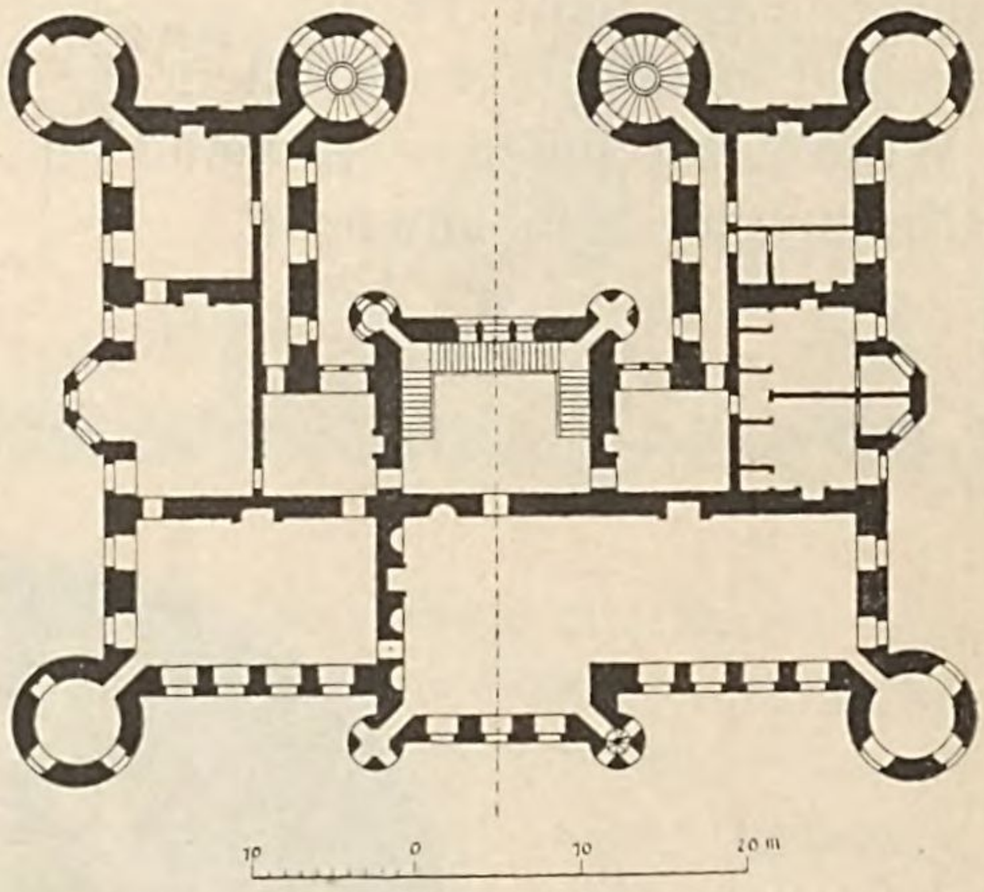


Fig. 117. Douglas castle. Grundriss.

Das Merkwürdigſte an Adam's Thätigkeit iſt jedoch ſeine Auffaſſung der Gothik. In England war man bisher nie über die Anſchauung hinausgekommen, daß die Gothik eine kunſtloſe Bauart ſei, daß ihr Werth in der Beziehung zur Frömmigkeit ſtehe. Adam ſchuf einen gothiſchen Palaſt, indem er den heimiſchen Schloßbau des Mittelalters nachahmte. Nach dieſer Richtung nimmt Douglas castle (Fig. 116 und 117) eine ganz hervorragende Stellung in der Kunſtgeſchichte ein, weil es zuerſt die Romantik in ſo mächtiger Form zeigt, daß ſie ein ſo großes Bauwerk völlig zu beſtimmen vermochte. Unmittelbar an dieſen Verſuch in gothiſcher Profanarchitektur ſchließt ſich Inverary castle, Argyleshire, ein Bau, welchen *Robert Morris* (von Twickenham) in gleichen Formen errichtete, wie denn auch Adam für die Brücken

im zugehörigen Park dieſe wählte. Im fernen Norden, an den tiefen, dunkelen Fiorden des Schottiſchen Meeres bildete ſich hier ein Stil heraus, der noch heute nicht ſich ausgelebt hat: die ſchwere kriegeriſche Kraft altſchottiſcher Befeſtigungen, ihre mächtigen, zinnenbekrönten Rundthürme, ihre breiten Mauerflächen, die von den Kirchen überkommenen Maßwerkfenſter, die Wehrhaftigkeit und der Trotz jener Bauten, welche einſt für die ſtolzen Feinde der engliſchen Könige, die kriegsmächtigen Barone des Landes errichtet worden waren, erwachten nach dreihundertjährigem Schlaf, um mit neuem Gedankeninhalt erfüllt zu werden. Hatte Wren die Gothik verſtandesmäßig als ein Stück Ueberlieferung fortgebildet, ſo nahmen die Schotten ſie mit der Kraft des Gemüthes in ſich auf. Jener wollte ſie erhalten, dieſe ſie neu beleben! Freilich gewinnt man angeſichts der übrigen Thätigkeit der beiden Architekten die Anſicht, daß es in erſter Linie der Wille des Bauherren geweſen ſei, der ſie zum Verlaſſen ihrer antiken Neigungen beſtimmt habe.

III. KAPITEL.

Der palladianische Klassicismus.

Die drei Barockmeiſter Englands haben ſich, abgeſehen von einem Büchlein Hawksmoor's über den Bau einer neuen Weſtminſter-Brücke ſchriftſtelleriſch im Gebiete der Baukunſt nicht bethätigt, ebenſo wenig wie es ihre italieniſchen oder deutſchen Genoſſen thaten. Denn in der Wiedergabe der Bauten, im Schreiben über die Grundſätze des Schaffens äußerte ſich regelmäßig jene Ueberlegung, welche vorzugsweiſe auf klaſſiſche Bahnen lenkte. In England begann denn die große Literatur architektoniſcher Werke mit demſelben Augenblick, mit welchem man von der unbefangenen Handhabung der antiken Formen zu einer ſchärferen Unterſcheidung der Stile, ſei es des Klaſſicismus oder der Gothik, überging. *Robert Morris* gab 1728 „An Essay in defense of ancient Architecture, or a paralell of the ancient building with the modern“ (London) heraus, in welchem er ſeinen Landsleuten das Weſen der franzöſiſchen Verhältnißlehrer übermitteln wollte, indem er ſich zugleich auf Pope's Ausſpruch ſtützte: „Learn hence for ancient rules a just esteem, to copy nature is to copy them.“ Selbſt noch ein Menſchenleben ſpäter in „The architectural Remembrance“ (London 1751) vertheidigte Morris die Verhältnißlehre als den erſten Grundſatz, auf welchem ſich die wahre Symmetrie und Harmonie aufbaue, und er-

klärte, daß ſie von einem Geiſte ausginge, der ebenſo wohl von Natur beanlagt als durch die Kunſt ausgebildet geweſen ſei. Ja, *John Wood* entwickelte des Spaniers *Vilalpanda* Gedanken, daß die Verhältniſſe der Ordnungen von Gott eingeſetzt ſeien, in einem 235 Seiten ſtarken Bande unter Belegen aus der Bibel weiter. „The origin of building, or the plagiarism of the Heathens detected“ (Bath 1741) weist nach, daß Abel die gute Ueberdachung des Gebäudes als erſten Grundſatz im Bauweſen aufgeſtellt habe, und die Stärke desſelben als zweiten, daß dieſe beiden, oft ſo ſchwer zu befriedigenden Forderungen aber als erſchreckliche Wirkung des Ungehorſams gegen Gott eingeſetzt worden ſeien, der dann ſpäter erſt die Verhältniſſe dem Judenvolke als das Zeichen ſeiner Verſöhnung offenbaret habe. Dieſe hätten daher auch die höchſte Baukunſt beſeſſen, von welcher die Heiden, das ſind die Griechen, die Lehre des Schönen erſt entlehnt haben.

Die Zahl der theoretiſchen Werke Englands, ſowie ihr geiſtiger Inhalt ſtehen weſentlich unter den gleichzeitigen franzöſiſchen Erzeugniſſen dieſer Art, welche theilweiſe in's Engliſche überſetzt wurden. Die buchhändleriſchen Unternehmungen beſchäftigten ſich vielmehr vorzugsweiſe mit der Darſtellung der großen Bauwerke des Landes und zwar in erſter Linie mit der Architektur derſelben. Das Kleingewerbe bleibt in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der Zeit, in welchem ihm auf dem Feſtlande die höchſte Pflege zu Teil wurde, noch faſt ganz unberückſichtigt. Der Ornamentſtich fehlt ganz.

An der Spitze jener Architekten, welche über ihre Thätigkeit litterariſch alsbald Rechenſchaft abzulegen ſich gedrängt fühlen, ſteht *James Gibbs* (geb. zu Aberdeen 1674, † 1754).[1]) Dieſer, ein geborener Schotte, ſteht ſichtlich dem William Adam näher als den engliſchen Meiſtern. Er war in Turin unter *Pier Francesco Garolo* gebildet worden, einem der Architekturmaler, welche an Juvara ſich anlehnten und begann ſeine Bauthätigkeit in London mit der Kirche St. Mary le Strand (1717) (Fig. 118). Dieſer höchſt merkwürdige Bau iſt auf ſchmaler Grundfläche errichtet, derart, daß der ganze Raum nur ein Schiff bildet, an welches der Thurm und die Abſis ſich anlegen. Die Außenarchitektur iſt zweiſtöckig und erinnert in ihrem für England ſelten maleriſchen Reichthum zumeiſt an die Scolen Longhena's zu Venedig. Bei dem eigenthümlichen halbkreisförmigen Säulenvorbau vor das Thor könnte man an Cortona's St. Maria della Pace denken, wenngleich an der Paulskathedrale derſelbe Gedanke ſchon Verwendung fand. Wenn auch die

---

[1]) James Gibbs, A book of Architecture, London 1728. — Derſelbe, Rules for Drawing, London 1732. — Derſelbe, Bibliotheca Radcliviana, London 1747.

Architektur der Kirche ſelbſt noch etwas unfreies hat, ſo zeigt ſich Gibbs' Eigenart glänzend am Thurmbau. Urſprünglich hatte er an die Aufführung einer Art Campanile gedacht, ſpäter aber errichtete er den Thurm

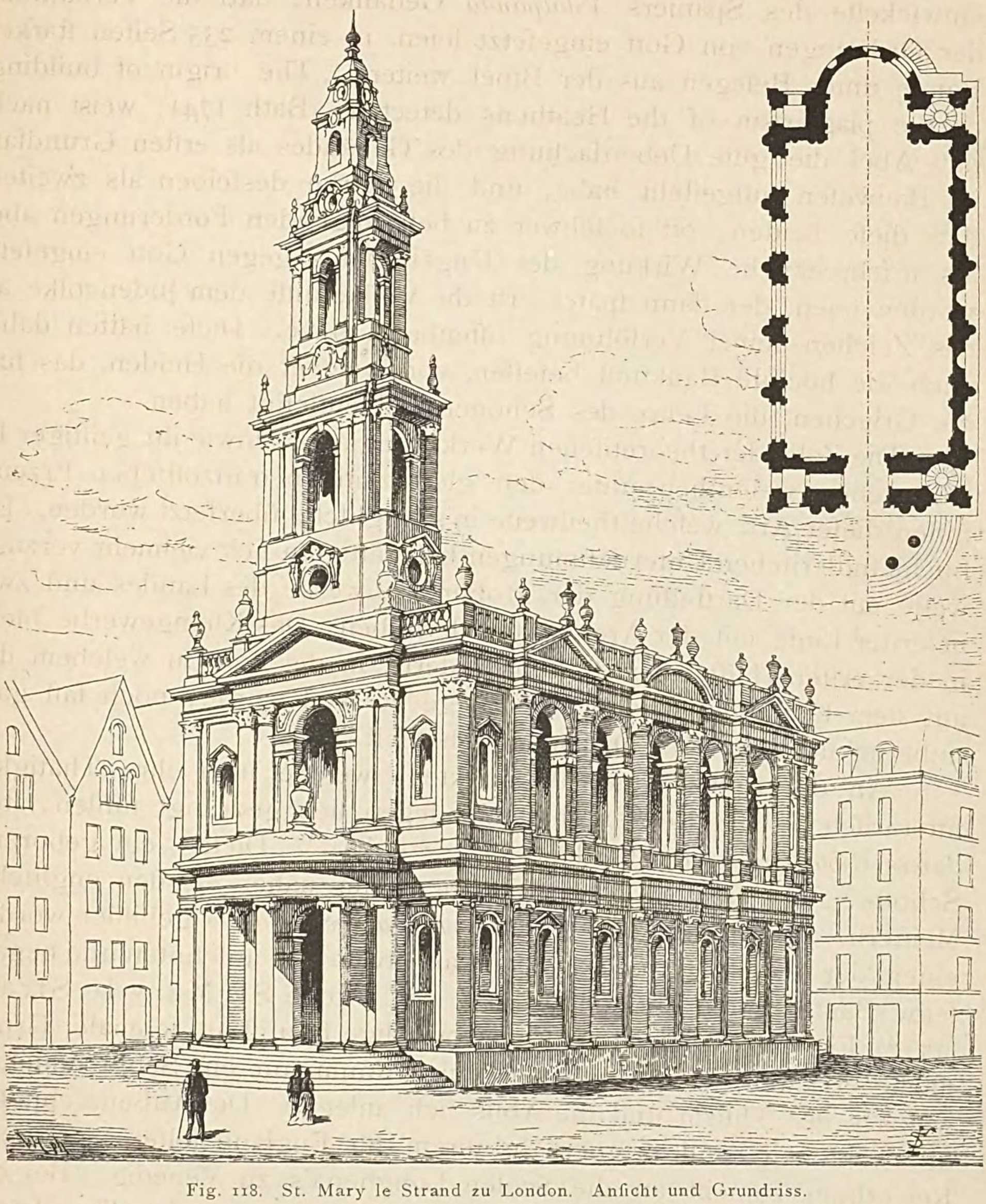


Fig. 118. St. Mary le Strand zu London. Anſicht und Grundriss.

in geiſtvoller Weiſe über der Vorhalle zur Kirche, indem er aus deren rechtwinkligen Grundriß durch allerhand Säulenſtellungen eine quadratiſche Spitze entwickelte, ähnlich wie ſpäter Chiaveri an der katholiſchen Kirche zu Dresden den runden Helm aus dem Oval hervorwachſen ließ.

Minder geiſtreich, mehr ein wohlgelungenes Schulwerk in den Formen der durch Wren eingebürgerten Kirchenbaukunſt iſt St. Martin in the Field am Trafalgarsquare (1721—1726). Hier tritt der mächtige korinthiſche Säulenportikus, deſſen Geſtalt auf die Superga bei Turin hinweist, gleichzeitig mit Hawksmoor's St. George Bloombury auf. Die Seitenfronten ſind im Palladioſtil kräftig gequadert. Die Verbindung einer Tempelfront mit einem unmittelbar über derſelben reich und zierlich ſich aufbauenden Thurm, der Hawksmoor noch aus dem Wege gegangen war, wird hier in geſchickter und für lange Zeit vorbildlicher Weiſe gelöſt. Das Innere, die durch korinthiſche Säulen getragenen Gewölbe, der Reichthum in der Ausſchmückung derſelben haben weſentlich mit dazu beigetragen, daß die Kirche als eine der ſchönſten in England gilt. Dieſelbe hat, wie die ſehr nüchterne Allhallow's church zu Derby, gleichfalls Gibbs' Werk, eine dreiſchiffige Anlage, mithin eine dem engliſchen Kirchengedanken nicht ganz entſprechende Form. Aeußere Umſtände mögen hierbei Einfluß gehabt haben. Denn wie *W. Adam* in ſeiner Kirche zu Hamilton eine Kreisgrundform wählte, ſo verſuchte auch Gibbs immer auf's Neue für den Predigt-Gottesdienſt entſprechendere, runde Formen zu verwenden. In ſeinen Werken finden wir wiederholt derartige Pläne, von welchen jedoch keiner zur Ausführung gelangt zu ſein ſcheint.

Der Thurm von St. Clement Danes' church gab Gibbs weiter Gelegenheit, ſeine Kunſt zu zeigen. Zwar erkennt er die gothiſche Abkunft dieſer Bauten, zwar iſt er, der mit italieniſchen Baueindrücken erfüllte Meiſter, ſichtlich wenig geneigt, dem nationalen Stile jenen Raum zu gönnen, welchen ſeine im Norden gebildeten Landsleute ihm gaben, aber doch bemüht er ſich immer wieder auf's Neue die Architektur jener Hochbauten durchzubilden, über deren Schönheit er ſich eine geſetzmäßige Formel zurecht zu legen ſuchte.

Der Hof von Kings-College in Cambridge, oder vielmehr der denſelben gegen Weſten abſchließende Flügel „Fellowbuilding" (1724) zeigt dagegen eine eigenartige klaſſiſche Strenge, indem die dreiſtöckige Front durch einen zwei Stockwerke überſchneidenden Thorbau, darüber durch ein mächtiges Halbkreisfenſter getheilt, ſonſt aber ganz einfach behandelt iſt. Urſprünglich ſollte ſich an dieſen ein weiterer Flügel anſchließen, an welchem über einer rieſigen Säulenhalle ein Giebel von mächtigen Verhältniſſen geplant war. Das Giebelfeld wird ſtets zur Klippe für die ſchönheitliche Geſtaltung dieſes Baugedankens. Reicher war das Senatehouse zu Cambridge gebildet, ein etwa dem Banketthaus zu Whitehall verwandter Saalbau, der äußerlich gleichfalls durch zwei Stockwerke, dem im Innern angebrachten Um-

gange entſprechend, gegliedert iſt. Die flache Decke, die hübſche Stuckdekoration erinnert auch hier an venetianiſche Vorbilder. Der oberitaliſchen Schule mögen auch die beiden Stukkateure angehört haben, welche Gibbs in London zumeiſt beſchäftigte, *Artari* und *Bagutti*. Im Detail zeigt ſich eine ziemlich wilde, mit der klaſſiciſtiſchen Architektur oft im Gegenſatz ſtehende Formengebung, in welcher man aber auch deutlich die Einflüſſe der franzöſiſchen Kleinmeiſter nachweiſen kann.

Die italieniſchen Anklänge und zwar ſolche an das Capitol zu Rom zeigen ſich beſonders ſtark in der Bibliothek des Christ church College zu Oxford (1716—1761), einem ſehr ſtattlichen, leider infolge des unbeſtändigen Materials ſtark verwitterten Bau, der mit Wren's trefflicher Trinity-Bibliothek in Cambridge wetteifert.

Eine der bedeutendſten Leiſtungen des Meiſters iſt die Radcliffe-Bibliothek zu Oxford (1737—1749) (Fig. 119), ein mächtiger von korinthiſchen Pilaſtern über gequadertem Erdgeſchoß gegliederter Rundbau, der ſich nicht nur durch die Zweckmäßigkeit des Grundriſſes, durch die entſchiedene Gliederung im Innern und Aeußern, durch eine ächte Monumentalität auszeichnet, ſondern auch ein neuer Beweis dafür iſt, wie großartig man in England damals bereits die Stätten der Wiſſenſchaft ausſtattete, wie mächtig das beginnende Zeitalter der Aufklärung ſich dort zu äußern begann.

Im Privatbau brachte Gibbs nicht viel Neues zu Wege. Sein Hauptwerk, Schloß Milton bei Petersborough, iſt in der Anlage der Säulenhalle, des Grundriſſes, der Treppen den älteren Bauten verwandt. Außerdem ſchuf er: Ditchley House, Oxford, eine nach holländiſcher Art in drei getrennten Bauten angelegte ziemlich nüchterne Villa in Ziegelrohbau mit Quaderungen; die Villa in Newpark bei Richmond iſt durch einen hübſchen Mittelraum ausgezeichnet. Mehrere ſeiner Entwürfe zeigen Fortbildungen der Villa Rotonda.

Die Architektenfamilie Gibbs iſt in Schottland auch ſonſt noch vertreten. So wird ein *Jacques Gibbs* genannt, der in Balveny House, Banffshire, einen nicht eben bedeutenden, dem Ditchley House verwandten Bau ſchuf.

Gleich Gibbs iſt *Colen Campbell* († 1729) ſchottiſcher Abkunft, jener Meiſter, deſſen wichtigſtes Werk die Herausgabe des berühmten, die Hauptquelle dieſer Studien bildenden „Vitruvius Brittanicus“ (London 1715—1731) iſt. In dieſem Werke bilden zwar die Tafeln die Hauptſache, beſchränkt ſich der Text faſt nur auf kurze Erklärungen. Jedoch thut ſich auch in dieſen die äſthetiſche Lehre des Meiſters völlig ſicher kund. Der Meiſter, dem er die höchſten Ehren darbringt iſt

Palladio. Er iſt für Campbell das „ne plus ultra“ in der Kunſt. Die Antike verſchwindet faſt ganz hinter ihm. Seine Entwürfe werden mit unermüdlichem Eifer durchforſcht und fortgebildet. Die Villa Rotonda wird geradezu als der höchſte Ausdruck des Profanbaues verehrt. Denn ſie hat nach doppelter Richtung eine der erſten Bedingungen der Schönheit, die Symmetrie. Aber auch die übrigen Villenanlagen, namentlich auch Scamozzi's Entwürfe fanden eifrige Nachahmung. Neben Palladio erſcheint in Campbell's Werken als deſſen beſter Uebermittler nach dem Norden Inigo Jones. Eine mächtige Begeiſterung für den Mann, der hundert Jahre früher gleichen Sinnes war, erfaßt Campbell und führt ihn dazu, deſſen Werke genau darzuſtellen, ihre Vorzüge zu ergründen. Jones erlangt nun erſt in ſeinem Vaterlande völlige Vorbildlichkeit. Zwar wagte ſein Verehrer es nicht, offen gegen Vanbrough aufzutreten, zwar giebt er auch deſſen Werke in ſeinem Sammelwerke zeitgenöſſiſcher Entwürfe wieder, aber ſeine Bemerkungen gegen die barocke Richtung in Italien beweiſen, wie er auch die des glänzenden engliſchen Meiſters beurtheilte. Wren's Werke darzuſtellen, vermeidet er thunlichſt. Da ihm Borromini als „wild und ausſchweifend“, Bernini, ja Fontana als „geziert und zügellos“ erſchienen, iſt wohl auch ſein Urtheil über die barockere Architekturſchule Großbritanniens klar ausgeſprochen. In ſeinen eigenen Entwürfen vermeidet denn auch Campbell alle Formen, welche über die von Palladio und Jones gelehrten hinausgehen. In Mereworth Castle, Kent (1723) und Goodwoodhouse (1724—1731) kommt zunächſt die Begeiſterung für die Rotonda zum baulichen Ausdruck. Erſterer Bau iſt faſt eine getreue Nachbildung; nur wurde der maleriſchen Wirkung halber die mittlere Kuppel ſteiler aufgeführt. Letzterer iſt dagegen ein größeres, um einen runden Saal gelegtes Gebäude, welches eine gewiſſe Aehnlichkeit in der Anordnung mit Schloß Marly hat. Campbell hielt es für nöthig, die Gründe, warum er vom Plane Palladio's abwich, beſcheiden zu erklären.

Die Verſuche ſeiner Zeitgenoſſen, die Tempelfront als Bauglied zu verwerthen, war ein weiterer vielfach durchgebildeter Gedanke Campbell's. Zunächſt trachtete er, ihn am Kirchenbau anzubringen, in welchem er ächt proteſtantiſchen Sinnes nach der Saalform ſtrebte. Er iſt der erſte, der jenen bei Gibbs bemerkten großen Säulenportiken mit breitem Giebel nach Palladio's Lehrbuch auf den Profanbau übertrug. Derſelbe erſcheint an Wanstedhouse, Essex (1714—1721, 1822 zerſtört), über einer zum Hauptgeſchoß hinaufführenden Freitreppe in der Mitte einer langgeſtreckten, ſonſt formenarmen Façade. Später wollte der Architekt, wohl weil für eine ſo ſchlichte Umrißlinie dem

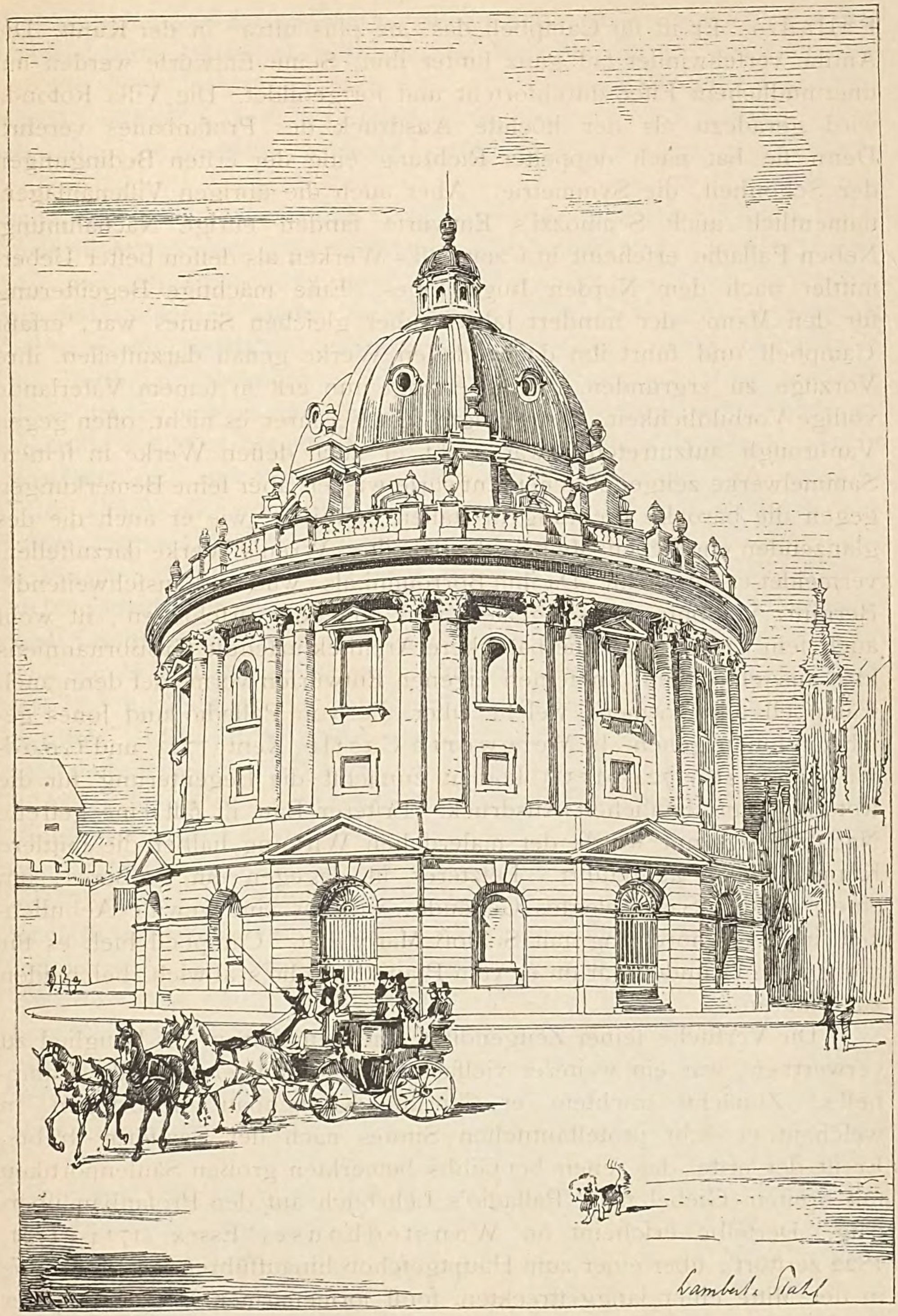


Fig. 119. Radcliffe-Bibliothek zu Oxford.

Bauherrn noch das Verſtändniß fehlte, zwei Eckpavillons an das Schloß anfügen. Der Grundriß iſt klar, entbehrt aber der Zweckmäßigkeit der Vanbrough'ſchen Pläne.

Von Campbell's Antheil an Hougthon Hall, Norfolk, ſowie an Burlingtonhouse, Picadilly, London, wird weiter unten zu ſprechen ſein.

Campbell's Streben, die engliſche Architektur auf die Wege Jones zurückzuführen, iſt ein ſehr beachtenswerthes. Ihn unterſtützte in demſelben eine ſtarke und ſchöne Begeiſterung, ein feſter Wille, eine unbedingte Achtung vor ſeinen Lehrmeiſtern. Aber es fehlte ihm die ſchöpferiſche Kraft. Im Detail ohne eigenen Gedanken, ſucht er im Geſamtentwurf ſeine Stärke. Aber dieſer entbehrt des engeren, anheimelnden Reizes, der Eigenart und des höheren Lebens. Doch es iſt nicht zum geringen Theile Campbell zu verdanken, daß die ſchottiſche ſtrengere Auffaſſung in England wieder Boden faßte. Sie übertrug auch den eigenthümlichen Begleiter des Klaſſicismus, die Gothik, auf's Neue nach dem Süden. Denn wer in England nach rückwärts ſchaute, der ſah, daß Jones und Wren, die größten Meiſter, ſich neben den Formen Palladio's auch in jenen des Mittelalters verſucht hatten. Die antiquariſchen Neigungen führten hier früher zur Betrachtung der eigenen Geſchichte, der Klaſſicismus war ekklektiſch von Hauſe aus.

Der großartige Auffchwung Englands in wirthſchaftlicher Beziehung, welcher ſich ſeit der Landung König Wilhelms III. vollzog, äußerte ſich namentlich auch in einer mächtigen Bauthätigkeit des Adels. Die genannten Hauptmeiſter vermochten die Fülle der Aufträge nicht zu bewältigen, eine ganze Reihe von Künſtlern wurde zu großen Aufgaben berufen, an welchen ſie zumeiſt eine tüchtige Schulung, ſelten aber hervorragende Geiſteseigenſchaften bekundeten. Während gleiche Verhältniſſe in Frankreich die Entwicklung des Rococo, das Streben nach größter Verfeinerung im Detail, nach bequemſter Grundrißanlage herbeiführte, iſt in England der Sinn auf Größe gerichtet. Die Bauten ſind hier majeſtätiſcher, aber ärmer an Geiſt und Anmuth, ſie ſind prunkender, aber minder zierlich. Dort, unter der Herrſchaft des Abſolutismus ſuchte Künſtler und Beſitzer ſich in eigenartigen, neckiſch launiſchen Werken darzuſtellen, hier im freieren Lande ſtrebte man nach einem fremdher entlehnten Ideal.

Wren's Sohn, *Christopher Wren d. J.*, errichtete für den berühmten Herzog Marlboroug house (1709—1710), St. James, London, den jetzigen Wohnſitz der Prinzen von Wales, einen Bau, der hinſichtlich des Grundriſſes als Vorſtufe für Vanbrough's Schlöſſer gelten kann. Die Façade dagegen iſt nüchtern. *William Wakefield's* Schlöſſer Dun-

combpark, Yorkshire (1713), Atherton, Lancester (1723) und Rookbypark, Yorkshire (1724), zeichnen ſich durch verſtändig behandelte Renaiſſancearchitektur und geſchickte Verwendung der üblichen Grundrißformen aus, ohne Anſpruch auf künſtleriſche Selbſtändigkeit zu machen. *Thomas Archer* errichtete die dreiſchiffige St. Philips-church zu Birmingham (1710) und in Haythorpe House, Oxford (1705), eine auffallend ſtreng mit dem Hauptgeſimſe abſchließende Säulenfaçade von größten Verhältniſſen. *James Wyatt* baute in ähnlichen Formen das Canterbury-Thor am Oriel-College zu Cambridge (1711) und das ſchlichte Worstedhouse, Norfolk, *Wynne* den Kern von Buckingham-Palace in London (1713—1715), dem jetzigen Königsſchloß. Eine ſchärfer ſich von der Allgemeinheit abhebende Perſönlichkeit war *John Wood*[1]), jener fromme Kunſtforſcher, deſſen Börſe zu Bristol (1740—1745), ein liebenswürdiges Werk von minder großen Formen iſt, als ſonſt in jener Zeit in England üblich. Ebenſo iſt das Queen-Square in Bath (1728), der damals modiſch werdenden Quellenſtadt, ſein Werk. Das Landhaus zu Stanlinch, Wiltshire, zeichnet ſich durch die Behandlung des Grundriſſes aus: es beſteht aus einem Wohnhauſe und zwei nur im Parterre durch langgeſtreckte Flügel mit dieſem verbundenen Pavillons. Denſelben Grundriß wiederholte er an Buckland, Berkshire (1737). Die große Säulenhalle vor erſterem baute *Nicolas Revett* (geb. zu Brandeſton-Hall 1721, † zu London 1804), der Herausgeber der Alterthümer von Athen. *Archer's* Haythorpehouse baute er um. Ferner müſſen wir hier auf *Robert Morris* zurückkommen, der, fern von Schottland, ſeine gothiſchen Neigungen verlor und in England der palladianiſchen Schule ſich anſchloß. Sein Schloß Wimbleton, Surray, iſt ein einfacher, doch mit Graben umgebener Bau mit großem joniſchen Portikus. Die Erinnerung an das Feſtungsartige an demſelben iſt ebenſo bezeichnend für den Meiſter, wie die Anlage von vier Eckthürmchen an dem quadratiſchen Grundriß von Coombank, Kent.

Die vornehmſte Erſcheinung der Schule iſt *George Dance*, deſſen Hauptwerk das Mansionhouse von London (1739—1753) bildet. Dieſer ſehr beachtenswerthe Bau zeichnet ſich durch die Miſchung großer klaſſiciſtiſcher Motive mit einer feinen Renaiſſance-Gliederung aus. Die mächtige korinthiſche Säulenhalle an der ſchmalen Hauptfront, der breite, von barocken Relief-Skulpturen wirkungsvoll belebte Giebel, die große Pilaſterordnung, welche die Obergeſchoſſe zuſammenfaßt — all das iſt durchaus der engliſchen Kunſt entſprechend

---

[1]) John Wood, A Description of the Exchange of Bristol, Bath 1745.

wenn noch mehr im Geiſte Wren's als Campbell's. Aber die Formen der Fenſter, die Seitenthüren an den Nebenfaçaden laſſen noch holländiſche Einflüſſe erkennen. Die Innengeſtaltung iſt beſonders merkwürdig, nicht ſowohl durch den Säulenhof, ſondern namentlich durch die Egyptian-Hall, den mächtigen, namentlich außerordentlich hohen Feſtſaal, deſſen Säulen, nach der Beſchreibung des Vitruv aufgerichtet, zwar hinſichtlich der großen Verhältniſſe, nicht aber hinſichtlich der Formen, dem Namen des Raumes entſprechen. Die rieſigen, die Hauptordnung durchbrechenden Fenſter, die flache Decke über der auf dem Gebälk der Säulen ruhenden, durch Pilaſter gegliederten Wand zeigen ſchwere und ungeſchickte, aber wuchtige Formen. Die über der Vorhalle des Hauptgeſchoſſes angelegte Bibliothek bietet für die Seitenfaçaden das Gegenſtück zu der Saalarchitektur, indem auch hier die Fenſter die Hauptordnung durchbrechen. Eine gewiſſe Uebertreibung, welche dem ganzen Hauſe eigen ist, wiederholt ſich auch an dem viel ſpäteren Bauwerke desſelben Meiſters, dem Gefängniſſe Newgate in London (1770—1782), deſſen Wände nur ſpärlich von Fenſtern durchbrochen, durchweg in ſchwerſter Ruſtika ausgeführt ſind. Die ſtarke, feſtungsartige Gliederung der Maſſen durch thurmartige Pavillons und die ſchwer profilirten Thore, deren Verdachungen mit Eiſenketten ornamentirt ſind, ſind faſt die einzigen Unterbrechungen dieſer zwar zweckentſprechenden, aber trübſeligen Architektur.

Der vielleicht am vielſeitigſten beſchäftigte Architekt der Schule war jedoch *James Paine.*[1]) Sein Mansionhouse zu Doncaster (1744—1748), beſteht eigentlich aus drei zweiſtöckigen Vereinsgebäuden, welche eine Gruppe mit gemeinſchaftlich durchgeführtem Erdgeſchoß bilden. Dieſe zeigt reiche und feſtliche Formen, die namentlich in dem ſtattlichen Mittelgebäude ſowohl hinſichtlich der Grundrißentwicklung als in der Façade zu glücklicher Wirkung ſich ſteigern. Mehr noch zeichnete er ſich durch eine Reihe bedeutender Schloßanlagen aus, in welchen ſich jedoch bereits mit wachſender Macht der Einfluß der nächſten Stufe engliſchen Klaſſicismus, die Schule *Kent's,* geltend macht. Dies iſt noch am wenigſten der Fall in Cusworth, Doncaster, einem Schloß, welches die holländiſche dreitheilige Grundrißform mit einer wie zu Howard Castle ausgedehnten Gartenflucht verbindet, ſowie bei den Stallungen und der Brücke von Chatsworth, von welchen namentlich der letztere Bau heute noch als Meiſterwerk

---

[1]) James Paine, Plans etc. of Noblemen and Gentlemen's Houses, London 1767. — Derſelbe, Plans etc. of the Mansion House of Doncaster, London 1751. — Siehe übrigens den IV. und V. Band des Vitruvius Brittanicus.

geſchätzt wird. Dagegen haben die Schlöſſer Sandbeck und Cowick in Yorkshire, Gosforth in Northumberland, Axwell Park in Durham ſchon die kalten Formen der ſpäteren Zeit. Auch die Kapelle zu Gibside, Durham, und das Banketthaus zu Forcett, Yorkshire, gehören der jüngeren Formengebung an. Eine der großartigſten Anlagen des Meiſters iſt Nostell in Yorkshire, ein bereits ganz in der Formengebung Kents gehaltener Bau von beachtenswerther Durchbildung der Feſträumlichkeiten.

In die Bewegung für ſtrenger klaſſiſche Formen griffen auch einige ausländiſche Meiſter ein. Mit König Wilhelm III. kam der Schüler François Mansart's, *Daniel Marot*, nach England, deſſen fleißige und kunſtgewandte Hand ich aber an den Bauwerken des Landes nirgends zu entdecken vermochte. Vor ihm wird ein Architekt *Pouget* oder *Poughet* genannt, welcher 1678 Montagne house in Whitehall, London, errichtet haben ſoll.[1]) Man hat auf den berühmten Bildhauer *Pierre Puget* (geb. zu Château Follet 1622, † zu Marſeille 1694), welcher ja nachweisbar ſich mit Architektur beſchäftigte, hingewieſen. Der Bau ſelbſt rechtfertigt dieſe Annahme jedoch wenig, da er viele Formen der frühen Renaiſſance zeigt, reich geſchmückte Schornſteine, ſteile Dächer, Pavillons, zierliche Gliederungen, die dem großen Barockplaſtiker wenig zu Geſichte ſtehen würden. Weiter zurück hatte *Libéral Bruant* das Schloß zu Richmond (1662) errichtet. Ich weiß nicht, welcher Bau hiermit gemeint iſt. Eine Miſchung franzöſiſcher und italieniſcher Kunſt zeigt ſich an den State apartements von Windsor Castle.

Bedeutender war der Einfluß eines jener Venetianer, welche durch die von Vicenza ausgehende Begeiſterung für Palladio aus den Wildniſſen des oberitaliſchen Schmuckſtiles zum Klaſſicismus zurückgekehrt waren, des *Giacomo Leoni*, welcher den Engländern den Palladio und Alberti überſetzte und auch als praktiſcher Baumeiſter zu Bedeutung kam. Er vollendete das von *Campbell* begonnene mächtige Lathom House, Lancashire (1725). Es iſt dies eine jener aus drei getrennten Gebäudetheilen beſtehenden Anlagen, jedoch von größter Ausdehnung. Trotzdem iſt die Architektur eine ganz ſchlichte, nur die Riſalite ſind durch Quader, die Fenſter durch einfache Verdachungen geſchmückt. Die Anlage iſt völlig engliſch. In Moulsham Hall, Essex, zeigt ſich dagegen mehr Eigenartiges. Der Bau iſt ganz gegen die engliſche Regel um einen rechtwinkligen Hof gruppirt, der von einem Gang umgeben wird. Die Treppen ſind, wie dies in einzelnen oberöſterreichiſchen Klöſtern der Fall iſt, an das Mittel der Gänge in den Hof

[1]) L. Dussieux, Les artistes français à l'étranger, Paris 1856.

eingebaut. Die Detailbehandlung zeigt, ſoweit bei der übergroßen Einfachheit der Architektur von einer ſolchen die Rede iſt, eine völlig ſchulmäßige Ausbildung. Von gewiſſer Bedeutung iſt der Bau von Moorpark, Herfordshire, welchen urſprünglich der Maler *James Thornhill* angelegt hatte und den nun ſeit 1720 der Venetianer Meiſter vollendete. Es iſt dies das Haus, in welchem *Sir William Temple* (geb. zu London 1628, † 1698) ſeinen Lebensabend, fern von der Politik und in eifriger Beſchäftigung mit der Kunſt, verbrachte, in welchem Swift ſeine wohl glücklichſte Zeit verlebte. Leone ſcheint an demſelben die mächtige, durch drei Geſchoſſe gehende Säulenordnung angelegt zu haben. Alle ſeine Bauten haben gemeinſam einen gewiſſen Mangel an Gliederung der Maſſen.

Hier ſei auch gleich der Anweſenheit *Servandoni's* in London erwähnt, der dort, wie überall, die Welt durch ſeine Entwürfe für das Theater und für Feuerwerke entzückte und auch in der marmorreichen Galerie des von *R. Morris* erbauten Wyndham House's in Hammersmith ein bleibendes Denkmal ſeiner Kunſt hinterließ. Ebenſo fehlte nicht ein Vertreter der Familie *Bibiena*. Mit dieſer Anweſenheit hängt vielleicht auch die Oelſkizze zuſammen, welche Bibiena von dem Theater Farnese in Parma machte (im British Museum). Es iſt nicht eine Darſtellung desſelben, ſondern ein Plan zur glanzvollen Erneuerung der Bühne.

Für kein Land gilt vielleicht das Dichterwort — daß man in Dichters Lande gehen müſſe um Dichters Werk zu verſtehen — mehr als für England, in keinem Gebiet des menſchlichen Schaffens ſpricht es ſich auffälliger aus als im Gartenbau. England hat eine ſo eigenartige Natur, daß auch deren künſtleriſche Umgeſtaltung beſonderer Art ſein mußte. Man muß das Land kennen, will man verſtehen, was ſeine Parks zu bedeuten haben, wie es kommen konnte, daß das moderne Verhältniß des Hauſes zur Natur zuerſt in England erfunden und daß der Gartenbau ſomit den größten Einfluß auf die Architektur gewann, ja daß dieſer geradezu zur führenden Kunſt werden konnte.

Die engliſche Landſchaft beſitzt eine ſolche Fülle von Grün, wie kaum eine andere. Man iſt gewöhnt, das Land durch lebende Hecken, Knicke, abgetheilt zu ſehen, aus welchen Eichen und Buchen, Ulmen und Eſchen einzeln oder in Reihen hervorwachſen. Das Land iſt hügelig, Fernſichten ſind ſelten. Aber auf den ſanft geneigten Flächen wächſt ein ſchier unverwüſtlicher Raſen, der ſeit Jahrhunderten gepflegt wird. Von ſeinem faſt das ganze Jahr hindurch gleichmäßig friſchen Grün heben ſich die tieferen Töne der Baumgruppen ab. Wälder

ſind ſelten, große, frei ſich entwickelnde Bäume ſtehen aber überall. Sie ſtrotzen von Kraft, von Laubmaſſen. Die infolge der Nähe des Meeres feuchte Luft umhüllt alle Schatten mit einem blauen Duft. Die Formen heben ſich dadurch kräftig ab, aber ſchon auf wenige Schritte macht ſich die Luft in der Färbung geltend. Der Ton des Grün wird voller, einheitlicher, die Natur erhält eine mehr bildmäßige Stimmung. Was der Landſchaft an großen Motiven, an Romantik fehlt, das erſetzt der Himmel. Ich habe in keinem Lande Europa's ſo großartige Wolkenbildungen, ſo prächtige Sonnenuntergänge geſehen. Der Himmel bietet dem aufmerkſamen Beobachter täglich neue Ueberraſchungen. Prachtvoll wirkt die lange Dämmerung der Abende, welche helle und kräftige Lokaltöne und eine überaus einheitliche Stimmung hervorruft. Sie faßt die Bilder erſt recht zuſammen, die ſich dem Wanderer auf Schritt und Tritt bieten, Bilder, welche nicht in die Weite, nicht auf große Fernſichten, auf eine mächtige Natur gerichtet ſind, ſondern mehr in einer behäbigen Abſchließung, in heiterer Anmuth, reicher Fülle und Fruchtbarkeit, in einer einfachen Ländlichkeit ihre Vollendung finden. In dieſer Umgebung ſteht das engliſche Haus. Hat ſchon die politiſche Lage des meergeſchützten Landes es geſtattet, daß die Städte früh die einengenden Wälle ablegten, ſo war auch die Neigung des Volkes weniger auf geſchloſſene Straßen als auf den Bau in verſtreuten Höfen gerichtet. Der Wunſch, ein eigenes Haus in eigenem Garten zu beſitzen, der heute noch ſelbſt in den Rieſenſtädten des Landes das ganze Bauweſen beſtimmt, führte dahin, daß man die Bauten nicht als Gegenſatz zum Garten dachte, wie dies in Deutſchland und Holland geſchah, daß man nicht, wie dort, den Garten zum Schauſtück, ſondern zu einem Gegenſtand der alltäglichen Benutzung machte, daß man ihn nicht in Beeten abtheilte, ſondern die Wieſe, den Spielplatz für Groß und Klein als ſeinen beſten Schmuck anſah.

Dieſe Anſchauung iſt der breiten Menge des Volkes wohl ſtets unverloren geweſen. Man dachte nicht daran, daß das Haus die Gärten künſtleriſch beherrſchen ſollte, man pflanzte nicht die Bäume um dasſelbe, ſondern man ſuchte für das Haus zwiſchen Wieſe und Bäumen einen geeigneten Platz. Man empfand die maleriſche Schönheit der Hütte und ſuchte danach das Haus zur Umgebung zu ſtimmen, wie man in Italien und Frankreich die Umgebung zum Hauſe zu ſtimmen beſtrebt war.

Kein Volk der Welt hatte ſo früh eine Literatur über die Anlage des Bauernhauſes, als England. *Daniel Garret* gab ſchon 1747 „Designs and Estimates of Farmhouses“ (London) heraus, welche jenen zu empfehlen ſind, die über die Geſtaltung des altgermaniſchen Hauſes Aufklärung ſuchen.

Dieſe Grundanſchauungen über das Weſen des Gartens mußten natürlich bald in Zwieſpalt mit jenen Meinungen kommen, welche über den Kanal herübergetragen wurden. Auch England hat ſeine Renaiſſancegärten, welche meiſt an jene der Holländer ſich anlehnten, alſo in zierlicher Abtheilung der Beete und völliger Unterſtellung der Natur unter die Kunſt das erſtrebenswerthe Ideal erblickten.

Der Umſchwung zum franzöſiſchen Garten vollzog ſich ſchon vor dem Regierungsantritt König Wilhelms III. Im Jahre 1670 kam *Le-nôtre* nach England, mit ihm kam der Waſſerbaumeiſter *Grillet*, ſpäter folgte ihm ſein Schüler *Desgots*. Hiermit begann die franzöſiſche Auffaſſung Boden zu gewinnen. Das Werk derſelben iſt Kensingtongarden zu London. Der Park leidet unter dem Umſtande, daß Kensington Palace, der Bau, welcher ſeinen Mittelpunkt bilden ſollte, weder an Größe noch an künſtleriſchem Werth ſeiner Aufgabe gewachſen iſt. Den großen Baumſtraßen fehlt es an einem bedeutenden Ziele. In ihrer Anlage ſelbſt aber erkennt man die große Meiſterſchaft Lenôtre's. Der kleine Hügel, auf welchem das Schloß ſteht, iſt geſchickt benutzt, um die Wirkung desſelben zu ſteigern. Die Natur iſt unter gewaltigem Maßſtabe zu demſelben in Beziehung gebracht. Das künſtlich gebildete Becken in der Hauptallee deutet noch die Abſicht Lenôtre's an, eine Verſailles ähnliche Anlage zu ſchaffen. Wer auch für den Gartenbau hiſtoriſch geſchulten Blick hat, wird zugeben müſſen, daß Kensingtongarden einen Reiz beſitze, welchen der engliſche Park, wie er ſich ſpäter ausbildete, nie erreichen wird, nämlich den einer die Natur überſchreitenden Größe. Er iſt in Grundidee und Durchbildung ein wahrhaft königlicher Garten.

Eine verwandte Anlage iſt Bushy-Park, der unter König Wilhelm III. entſtand. Die prachtvolle achtfache Kaſtanienallee, das Baſſin mit ſeinen Springbrunnen zeigt wieder die ganze Macht der architektoniſchen Auffaſſung. In dem anſtoßenden Garten von Hamptoncourt[1]) war urſprünglich nach alten Angaben „mit Buchsbaum vollgeſtopft", holländiſch gebildet. Aber die Anlagen gegen die Themſe zu zeigten ſchon vollſtändig die Verpflanzung franzöſiſcher Gedanken auf engliſchen Boden. Vor dem Schloß wurde eine fächerförmige Alleenanlage geſchaffen, welche durch einen mit Beeten, Springbrunnen u. ſ. w. geſchmückten Halbkreis eingeleitet wird. Die Mittelallee umrahmt, wie diejenigen von Verſailles und Fontainebleau, einen breiten Graben. Aber zwiſchen den Baumreihen, als Füllung des Netzes, findet ſich nicht, wie in Frankreich, Wald, ſondern

[1]) L. Knyff, Nouveau Theatre de la Grande Bretagne, London 1708. Stephen Switzer, Ichnographia rustica, London 1742.

dehnen ſich Wieſen aus, die zu der ungekünſtelten Landſchaft allmählich überführen. Aehnlich iſt St. James Park, London, urſprünglich gedacht geweſen, gleichfalls eine Schöpfung Wilhelms III., an welcher *Lenôtre* Antheil gehabt haben ſoll.

Als die Gärtner aber, welche dem franzöſiſchen Gedanken eine für England mehr entſprechende Form gaben, werden *George London* († 1713) und *Wise* genannt, die meiſt gemeinſam arbeiteten. Die führende Perſönlichkeit ſcheint erſterer geweſen zu ſein. Er war zweimal in Frankreich und hatte dort ſein Syſtem erlernt. Unter ſeiner Führung begann der franzöſiſche Stil in England ſich einzubürgern. Als ſein wichtigſtes Werk wird Longleat Park, Wiltshire, betrachtet; ihn unterſtützten bei demſelben *Cook*, der Gärtner des Grafen Eſſex zu Cashesbury und *Lucre*, der Gärtner von Sommersethouse, einer jenen Squares in den Univerſitätsſtädten verwandten Anlage, bei welcher das Hauptgewicht wohl auf das Botaniſche gelegt war, *Field*, der Gärtner von Bedfordhouse, Strand, gleichfalls in London. Die beiden Letzteren ſtarben früh. In Longleat-Park iſt nicht nur die Mehrzahl der Bezeichnungen der Gartentheile, ſondern auch die ganze Entwicklung der Achſe, der Aufbau der Terraſſen und Springbrunnen, das Anſteigen gegen den benachbarten Berg den Arbeiten Lenôtre's entlehnt. Die Thätigkeit London's am Kensingtongarten (1704), wo er den Theil hinter dem Grünhauſe anlegte, an Hamptoncourt, wo er die holländiſchen Theile beſeitigen half, namentlich aber die Parke von Wansted, Essex (1706) und Edger, Hertfordshire, ſind Beweiſe ſeiner franzöſiſchen Kunſtauffaſſung.

An einem der gewaltigſten Werke der Zeit, an Woodstock Park, Oxford, der Umgebung von Blenheim Castle, ſcheint *Wise* (um 1704) den größten Antheil gehabt zu haben. *Bridgeman* folgte ihm, *Vanbrough* dürfte beim Entwurf zu Rathe gezogen worden ſein. Der Park zerfällt in drei Theile: in die Blumengärtnerei hinter dem Schloß, welches geradlinig abgetheilt, von Mauern umgeben, bei einer Länge von gegen 2500 Fuß ſich nach hinten verbreitert und die Ausſicht auf die dahinter liegenden Wieſen frei läßt. Den zweiten Theil bildet der zu beiden Seiten liegende, durch Schneuſen und Rundplätze abgetheilte Baumpark; den dritten die weite Landſchaft ringsum mit ihren Wieſen, Seen, Baumgruppen, Hütten, welche nur dadurch in Beziehung zum Schloß gebracht iſt, daß eine Achſe quer über das ganze Grundſtück gelegt wurde. Man pflanzte nämlich auf die Wieſen eine auf den Mittelbau des Schloſſes von vorn zuführende, über 3 Kilometer lange Allee von etwa 100 Meter Breite, ſchlug in ihrer Flucht eine mächtige Brücke über den ſie durchſchneidenden

See und ſchuf ſomit eine Hauptlinie durch die ganze Landſchaft, welche dieſe im franzöſiſchen Sinne dem Architekturwerke einzuordnen beſtimmt war. Es iſt aber dabei immerhin zu beachten, wie ſtark die natürliche Form der Gegend erhalten blieb, wie wenig man ſich zu ſo gewaltſamen Umgeſtaltungen geneigt ſah, wie ſie das Weſen etwa von Marly ausmachen.

Dieſe Miſchung zweier Gartenſyſteme, des franzöſiſchen mit dem, was man „Rural-Gärten“ nannte, zeigt ſich bei den meiſten gleichzeitigen Anlagen. So in dem großartigen Badminster Park, Gloucester (um 1699). Die Ausdehnung desſelben iſt eine gewaltige. Beträgt doch die Hauptachſe vom Parkthor bis zum Schloß 4 Kilometer, von hier bis nach Marsfieldsteple, dem anderen Endpunkt, 9,6 Kilometer. Das Schloß wurde 1699 im Stile Wren's umgebaut, ſo daß ſeine Hauptachſe verlegt wurde. Es iſt bemerkenswerth, daß das für die Größe des Parkes nicht eben bedeutende Blumenparterre nicht vor dem Neubau, ſondern ſeitlich angelegt wurde, daß vielmehr die Wieſen bis an's Schloß heranreichten. Der Park dient vorzugsweiſe der Jagd, er iſt mehr ein Wildgehege als ein Garten. Die Kunſt hat nur inſofern Antheil, als über die Wieſen Alleen gelegt ſind, die ſich in Sternform ſchneiden und die Gegend in Beziehung zum Schloß, andererſeits aber auch zu einem Hügel und einem auf dieſem ſtehenden Baumrieſen ſetzen. Den ſtärker landſchaftlichen Sinn der Engländer beſtätigt der Umſtand, daß ſie es ſich entgehen ließen, ein Gebäude an dieſe ſo bevorzugte Stelle zu ſetzen, wie es die gleichzeitigen Franzoſen ſicher gethan hätten. Daher kann man es auch nicht als Zufall anſehen, daß *William Wakefield* in ſeinem Althrop Park, Northumberland, trotz des in Anlage und Aufbau ſonſt auffallend franzöſiſchen Schloſſes, denſelben Gedanken durchführte. In Newpark, Surry, wurde ſogar ein künſtlicher Hügel mit Baumſchmuck als Abſchluß der Hauptachſe errichtet. Daß man eine weitausgreifende Allee auf einen rein maleriſchen Ausſichtspunkt richtete, wie dies im Park von Eaton Hall, Cestershire, auf das einen Hügel bekrönende Schloß Beeston Castle geſchah, daß man den durch zwei ſich kreuzende Schneuſen geglie-derten Wald unmittelbar an das Wohnhaus ſich herandrängen ließ, wie zu Ashdowne Park, Berckshire, ſind bezeichnende Beweiſe für den lebhafter entwickelten, auf lyriſche Stimmung hinarbeitenden Naturſinn.

Selbſt, wie es dem Namen nach ſcheint, franzöſiſche Gärtner folgten dieſer Richtung. So wird *Carné* als der Herſteller von Goodwood Park, Sussex, genannt, eine ganz im Geiſt von Badminton geſchaffene Anlage. Auch hier ſind die Grasflächen und Alleen in die Achſe, die Blumenbeete und Laubgärten aber an die Seiten ver-

legt. *Acres,* welcher 1723 den Park von Caversham, Oxfordshire, herſtellte, wählte zwar ganz winkelrechte Eintheilungen, gab aber der Hauptallee eine außerordentliche Breite, ſo daß ihre Bahn einer Wieſe glich.

Die Erfindung der „Vista“, jener Durchblicke durch Baumreihen auf einen bevorzugten Landſchaftsgegenſtand wird *Bridgeman* zugeſchrieben, deſſen Eaſtbury Park, Dorsetshire, eine auffällige Abgeſchloſſenheit zeigt. Beſonders berühmt iſt ſein Stowe Park. In literariſcher Beziehung vertritt *Stephen Switzer* dieſe Schule des engliſchen Gartenbaues. Er iſt in ſeinem erſt 1742 erſchienenen Werke noch wenig berührt von einer modernen Naturauffaſſung. Das Botaniſche beſchäftigt ihn mit Recht, ſein künſtleriſches Beſtreben iſt ganz von Lenôtre abhängig. Selbſt in ſeinen „Ruralgärten“ ſucht er allerlei künſtliche Dinge unterzubringen. Der Unterſchied liegt ihm weſentlich darin, daß bei ihnen ſtatt der Geraden Schlangenlinien die Wege beſtimmen. Aber er zeichnet auch den Grundriß einer Feſtung auf den Boden oder erfreut ſich ſonſt an dem Spiel von Linien, ohne daß er an eine wirkliche Fortbildung der natürlichen Schönheiten der Landſchaft dachte, wie dieſe von der Folgezeit erſtrebt wurde. Seine „Extenſiv-Gärten“ entſprechen noch ganz dem Vorbilde von Woodstock Park, den Lehren London's und Bridgeman's.

Der eigentliche Theoretiker dieſer engliſchen Gärtnerſchule iſt jedoch *Sir William Temple*, welcher Moorpark, Hertfordshire, ſeinen Sitz, nicht nur anlegte, ſondern auch ſeiner Schönheit wegen pries. Ihm iſt noch die bequeme Verbindung des Hauſes mit dem Wieſenplatze, die Belebung dieſes durch Terraſſen, Treppenanlagen, Sommerhäuſer, Grotten und Arkaden, die Nutzbarkeit der einzelnen Theile, die Koſtbarkeit der Pflanzen das Entſcheidende. Es miſcht ſich alſo in ihm das gekünſtelte Naturempfinden der gleichzeitigen Dichtung, die modiſche Unwahrheit der Gefühle mit der Freude an ſtreng gegliedertem, geregeltem, ſcheitrechtem Aufbau und jener nüchternen Nützlichkeitslehre, welche ſich in alles höhere Schaffen eingedrängt hatte. Der Hauptinhalt ſeiner Gartenkunſt iſt dem franzöſiſchen Klaſſicismus entlehnt. Er verhält ſich aber zu letzterem etwa wie der junge Pope zu Boileau. Der Unterſchied zwiſchen dieſen beſteht darin, daß der Franzoſe im Sieg über das Barock, alſo mit dem Hauptgewicht auf die erkämpfte Regelrichtigkeit ſchreibt, während der Engländer die Regel als den Grund betrachtet, von dem aus er wieder freier zu geſtalten verſucht. So trägt auch der engliſche Garten ſelbſt in der Zeit ſeiner Abhängigkeit Keime der Fortentwicklung in ſich. Er iſt weniger als auf dem Feſtlande ein Erzeugniß der Herrſchaft über die Natur. Die Eigenart der Landſchaft bleibt mehr gewahrt. Wenn England gleich

künſtleriſch abhängig von Paris war, ſo übertrug es doch nur die fremden Formen auf ſein zur Freiheit ſich entwickelndes Land. Das Königthum nach dem Vorbilde Ludwigs XIV. konnte hier ebenſowenig Dauer gewinnen, wie die letzten Gewaltthätigkeiten in der Gartenkunſt. Denn der Wille und die Rechte des Einzelnen waren der Nation zum Bewußtſein gekommen.

Zwei Bauwerke, welche beide in dem erſten Drittel des 18. Jahrhunderts entſtanden, können als der Ausgangspunkt der modernen engliſchen Baukunſt gelten: Die Schlöſſer Chiswich und Hougthon Hall. Ihre Beſitzer waren zwei jener mächtigen Adelsherren, welche, durch Reichthum und politiſche Macht Königen gleich, von der Wucht der nationalen Politik an die Spitze auch der geiſtigen Bewegung geſtellt wurden.

Chiswich iſt der Sitz des *Richard Boyle, Earl of Burlington* (geb. 1665, † zu Londen 1753). Es iſt mir nicht ganz klar, inwiefern an dem Plane, wie ihn Campbell darſtellt, *Inigo Jones* Antheil hatte, ob der Bau wirklich von letzterem nach dem Vorbilde von Palladio's Rotonda ſchon vollendet war, ob mithin der Plan es geweſen ſei, welcher den Grafen für den großen Vicentiner begeiſterte, oder ob ſeine Vollendung erſt das Ergebniß dieſer Verehrung geweſen ſei. Das Letztere wäre nichts Außergewöhnliches. Denn der Adel Englands liebte es, mit der Baukunſt ſich zu beſchäftigen, in ihre Geſetze ſich zu vertiefen. Schon der geſchmeidige Cabaleminiſter *George Villiers of Buckingham* (geb. 1628, † 1688) hatte Zeit und Lust gefunden, ſich im Entwerfen zu üben, Bruce und Vanbrough hatten den Architektenſtand zu geſellſchaftlichen Ehren gebracht, *Henry Herbert, Earl of Pembroke* hatte das in ſeinem Hauſe überlieferte Maecenatenthum zur Künſtlerſchaft erweitert. Das Schloß Wilton, welches für ſeinen Ahnherrn, den Beſchützer Shakeſpeare's, durch Jones errichtet worden war, welches der Sammeleifer der folgenden Geſchlechter mit Kunſtſchätzen füllte, wurde zu einer Heimſtätte palladianiſcher Begeiſterung.

Am lebhafteſten wirkte dieſe aber in Burlington. Schon in ſeinem Stadt-Wohnhauſe, Burlingtonhouse, Piccadilly (1717), welches *Campbell* ſchuf, zeigte ſich dieſelbe lebendig. Die ſtreng palladianiſchen Formen desſelben, namentlich die Säulenhallen des Hofes entzückten lange Zeit die Kenner. Jetzt iſt der Bau der königlichen Akademie gewichen. Dem Einfluſſe des Grafen darf es zugeſchrieben werden, daß Campbell kurz vor ſeinem Tode ſich mit der Abſicht trug, den Palladio herauszugeben, ein Werk, welches ſpäter der Graf ſelbſt übernahm.[1]) Dieſer

---

[1]) R. Conte di Burlington, Fabriche Antiche designate di Andréa Palladio.

gab die Mittel zu Aufmeſſungen alter Bauwerke und zur Darſtellung derſelben im Stich her,[1]) er war es auch, der dem Schüler des über Alles gefeierten Meiſter, dem Jnigo Jones, die eifrigſte Verehrung entgegenbrachte. Nicht nur ließ er rein aus Baubegeiſterung die Paulskirche in Coventgarden auf ſeine Koſten wiederherſtellen, das Thor von Beaufordgarden abtragen und vorſichtig in Chiswick wieder aufführen, nicht nur ſcheint er ein Förderer des Vitruvius Brittannicus und der durch denſelben betonten klaſſiſchen Richtung geweſen zu ſein, ſondern er ordnete geradezu die Aufmeſſung der Bauten Jones und die Herausgabe von deſſen Werken an, wozu er ſich in *William Kent* (geb. 1684, † zu London 1748) eines Künſtlers bediente, der die von den Schotten angeregte Kunſtbewegung zur allgemein giltigen zu machen berufen war.

In Hougthon Hall, Norfolk (1722—1735)[2]) hatte Campbell ſein Beſtes geleiſtet. Denn ihm iſt wohl der erſte Entwurf dieſes Baues zuzuſchreiben, während *T. Ripley* ihn vollendete. Lord Robert Walpole, der mächtige Miniſter König Georg's I. war der Bauherr. Die Architektur iſt die der Hochrenaiſſance. Ueber einem gequaderten Untergeſchoß erhebt ſich das mächtige Hauptſtockwerk und ein Halbſtock. Die Wandflächen ſind glatt. An den Ecken ſind Riſalite angebracht, über welchen ein Kuppelbau ſich erhebt. Die Fenſter ſind in ſchlichter großer Architektur gehalten. Ein Palladiomotiv, das Rundbogenfenſter über Säulen zwiſchen zwei bis zum Kämpfer reichenden ſeitlichen Lichtöffnungen zeigt die bewußte Nachbildung der oberitalieniſchen Meiſter. Man nannte dasſelbe ein Venetianiſches Fenſter. Im Mittelriſalit theilen vier joniſche Halbſäulen die Mauerfläche. Ueber ihnen erſtreckt ſich ein breiter Giebel. Gegen den Garten zu iſt eine ſtattliche Säulenhalle ausgebildet. Die Räume ſind von großen, klaren Verhältniſſen — vielleicht zu klar, zu architektoniſch für den nordiſchen Himmel. Das Bemerkenswertheſte am Bau iſt jedoch ſeine innere Ausſtattung, welche wieder Kent ſchuf. Der Schützling Burlington's war zum leitenden Künſtler geworden.

Ein weiteres Mitglied des Hochadels hatte inzwiſchen das künſtleriſche Denken England's von der franzöſiſchen Schule befreit. *Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury* (1670—1713)[3]) hatte das Stichwort ausgegeben: all beauty is truth! Er hatte der Lehre von der künſtleriſchen Wahrheit, der ſich ja auch die Franzoſen zubekannt

---

[1]) R. Caſtell, The Villas of the Ancients 1718.

[2]) T. Ripley, The plans etc. of Hougthon in Norfolk 1735.

[3]) Vergleiche das prächtige Buch von Dr. H. v. Stein, Die Entſtehung der neueren Aeſthetik. Stuttgart, 1886.

hatten, eine neue Vertiefung verliehen. Dem Künſtler hatte er an's Herz gelegt, ſich um Natürlichkeit zu bemühen. Aus dieſer ſoll er den Gedanken für ſein Werk ableiten. Aber er ſoll die Natur in ihrer Geſamtheit erfaſſen. Denn wenn er in ſeinem Werke nur einen Theil der Natur giebt, dieſen aber als Ganzes erſcheinen läßt, wenn er alſo den dargeſtellten Theil Natur einfach abſchreibt, hat er nicht die wahre Natürlichkeit. Die „Einheit in der Zeichnung“ iſt Shaftesbury eine Vorbedingung künſtleriſcher Wahrheit, iſt ihm der Ausdruck für die Wucht eines künſtleriſchen Entwurfes, der ſich aus einer Vielheit der Beobachtung zu einer Einheit der Darſtellung zu verdichten hat. Alſo forderte er eine erhöhte, durch Geiſtesarbeit zur Allgemeingiltigkeit umgeſchaffene Wahrheit. Er verkündete das Geſetz, welches die folgende Zeit beherrſchte, in ungleich tieferer Form als die Franzoſen und Laireſſe. Denn er faßte das Kunſtwerk als Ganzes, während jene die Theile für ſich ſchönheitlich auszuführen beſtrebt waren. Ihm iſt die Wirklichkeit der Dinge, das natürliche Gefüge derſelben weiſer, als der grübelnde, aus alten Schönheitsformen neue Gruppen zuſammenſtellende Verſtand der feſtländiſchen Klaſſiciſten. Er vertraute auf die Schönheit der wahrhaftigen Dinge, ja er kommt Schiller's Wunſche nahe, daß doch endlich die Forderung der Schönheit aufgegeben und ganz und gar durch die Forderung der Wahrheit erſetzt werde!

Das Gebiet, in welchem dieſe Lehrſätze zuerſt zu einer ganz neuen Kunſtform führten, war der Gartenbau. In dieſem liegt Kent's entſcheidende Bedeutung. Aber nicht nur der Shaftesbury'ſche Begriff der Natürlichkeit beſtimmte denſelben. Gemeinſam mit dieſem war von Schottland der romantiſche Sinn auf England übertragen worden, der ſich einestheils in der Begeiſterung für das landſchaftlich Schöne, andrerſeits in der Neubelebung der Gothik äußerte. Schon in Pope war derſelbe mächtig. Er iſt es, der auf Shakespeare mit demſelben Eifer hinwies, wie Campbell auf Jones. Aber wie Pope ſich für vornehmer, freier, kunſtvoller dünkte, als der zwar als erhabener gefeierte, doch als gothiſch geſchmacklos belächelte Dichter des Hamlet, ſo gaben auch die neuen Architekten nicht die Unbefangenheit Jones wieder, ſondern glaubten ihn als Vorbild zu feiern, aber auch zugleich verbeſſern zu müſſen. Eine ächte große Kunſtempfindung, eine freie dichteriſche Stimmung kam bei beiden nicht zu Stande. Vielmehr war eine künſtliche Zierlichkeit, eine entſinnte Natur das Ergebniß. Nicht das eigene Empfinden drang durch, ſondern die bedeutungsreichen Anlehnungen an vergangene Zeiten. Byron ſagt von Pope mit Recht, auf die bunte Welt ſeiner Märchendichtungen anſpielend, er ſei „ein griechiſcher Tempel mit einer gothiſchen Kathedralkirche auf der einen Seite und einer tür-

kiſchen Moſchee und allen möglichen phantaſtiſchen Pagoden und Kapellen um ihn her". Pope iſt aber auch ein Dichter der Natur. Er regte den Schotten Thomſon an, welcher die Naturbeſchreibung und durch ſie das äſthetiſche Gefühl für das Landſchaftliche zur Kunſt erhob. Die „Jahreszeiten" dieſes Dichters erſchienen ſeit 1726. Es ſind dies jene Gedichte, von welchen noch Leſſing ſagt, ſie gäben dem Landſchaftsmaler beſſere, geordnetere Unterlage zum Entwurf eines Bildes, als die verwirrende Natur ſelbſt. Und wirklich iſt ein ächtes und lebendiges Empfinden in ſeinen Darſtellungen. Die Erſcheinungen in der Natur erwecken in ihm Stimmungen und Seelenbewegungen, er empfindet mit der durch die Jahreszeiten veränderten Umgebung. Aber er ſchildert nicht das Land, welches er zufällig durchwandert, ſondern ſein Bild iſt ein Ergebniß der Geſamterkenntniß der Natur. Es hat die Abſicht, vollſtändig zu ſein. Er ſchafft das einzelne Bild als Ausdruck der Geſamtnatur: Es iſt erfüllt von den Anſichten Shaftesbury's.

Die Grundſtimmung ſeiner Naturbeſchreibung iſt eine religiöſe. Sie baut ſich auf dem kirchlichen Geiſt Schottland's auf. Schwermüthige Töne klingen durch. Die tiefen Farben der in langer Dämmerung liegenden ſchottiſchen Heideberge kehren in der Dichtung wieder, die träumeriſche Schwärmerei langer, halbdunkeler Winternächte. Die Anfänge jener Stimmung werden laut, welche ſpäter den Oſſian hervorbrachten, die merkwürdige Dichtung, welche zwar neu war, aber ſich als alt gab, welche auf Grund des Volksliedes, alſo auf örtlichen Vorbedingungen, ſich in eine geſchichtliche Form träumte und ſeinen beſten Werth darin ſuchte, nicht als das Erzeugniß ihres Erzeugers zu gelten. Das fromme Ritterthum, die abenteuernde Sentimentalität hatte dieſes Werk vorbereitet, die burgartigen Schlöſſer von Douglas und Inverary ſeiner Größe die feſte Form gebracht. Die gläubige Vertiefung und nordiſche Sinnigkeit der Romantik begann vom äußerſten Nordweſten den Kriegszug gegen die Formvollendung und die Gedankenklarheit, welche, vom fernſten Südoſten, aus Griechenland, kommend, während eines Jahrtauſends das vom Germanenthum verjüngte Europa beherrſcht hatte.

In Kent's Kunſtwerken vereinen ſich drei Dinge: Erſtens der ſtrengere klaſſiſche Geiſt, der in der Erwägung begründet war, daß die Natur der Baukunſt durch die Antike verkündet ſei, daß Natürlichkeit und klaſſiſche Form ſich decken; zweitens die Umgeſtaltung des Gartenbaues aus einer die Natur überwindenden zu einer der Natur nachempfindenden Kunſt; und drittens die Aufnahme der ſentimentalen Romantik in das Bauweſen. Das ergiebt freilich ein vielfach ſich widerſprechendes Programm, aber es iſt das der ganzen folgenden Zeit, es

iſt die Grundlage der weltbeherrſchenden Bedeutung der engliſchen Baukünſt in den folgenden Jahrzehnten.

Kent war in Italien geweſen und hatte bei *Benedetto Luti*, einem jener Barockmaler, welche in der Art des Panini die Antike ſtudirten, eine Lehrzeit durchgemacht. Burlington hatte ihn 1719 nach London zurückgenommen. Er war eigentlich Maler. Seine Bilder entſprachen zwar dem Inhalte nach dem Empfinden ſeiner Gönner, waren aber in Hinſicht auf das Können geradezu kläglich. Das geringe künſtleriſche Vermögen äußert ſich auch in Kent's kindlichen Kupferſtichen zu dem Ritterepos „The Faerie Queene“ von Edm. Spencer [1]); ſogar die architektoniſchen Hintergründe ſind hier meiſt unverſtanden und ärmlich im Entwurf. Nicht minder ergiebt ſich aus ſeinen im Southkenſington-Muſeum befindlichen architektoniſchen Entwürfen, daß er die Kunſt der Darſtellung nur in geringem Maße beſaß. Das iſt durchaus bezeichnend für ihn, als den die neue Zeit einleitenden Meiſter: In der dichtenden, erwägenden Gedankenthätigkeit beruht ſeine Kraft, die Stärke des ſinnlichen Empfindens iſt gebrochen.

Betrachten wir ſeine Werke. Die Ausſchmückung von Houghton zeigt einen ungemeinen Fortſchritt hinſichtlich der Beſchränkung, der edlen Einfachheit. So iſt der den Hauptbau ausfüllende Saal durch in die Wände eingelaſſene, rechtwinklig umrahmte Reliefs, Niſchen mit Statuen, Büſten auf Konſolen in einer Art geſchmückt, welche an die Kaſinen Rom's erinnert, jedoch durch die Uebertragung der Formen der Außenarchitektur, durch die kalte Strenge der Gliederungen, die Abſichtlichkeit hinſichtlich der Vermeidung alles Ueberflüſſigen in neuer, überraſchender Weiſe der Kunſt das Perſönliche, Anmuthende nimmt, um ihr eine falſche Größe zu geben. Bei der Ausſchmückung der Decke gab Kent die Hohlkehle zu Gunſten der im 17. Jahrhundert faſt ganz vergeſſenen Balkendecke auf. Innerhalb der Kaſſetten verwendete er nur ſtreng antike Geſtaltungen, die Palmetten- und Eierſtäbe, zierlich leichtes Ornament, Gehänge aus einzeln an einander gereihten Blättern, klar, locker gezeichneten, oft dürftigen Akanthusranken und ſchlichten Lorbeerkränzen. An Stelle der Fratzen und Kartuſchen traten in Ornament auslaufende Greifen, an Stelle der ſchweren Figuren und Thiergeſtalten ſtreng umriſſene Vaſen, die Lyra und andere ſymboliſche Gebilde, kurz, das ganze ſpäter ſo tauſendfach verwendete Rüſtzeug jenes Stiles, den wir „Empire“ zu nennen gewöhnt ſind, tritt hier unter dem Decknamen Palladio's in einer Strenge in die Erſcheinung, wie ſie früher nur Pouſſin und Manſart erſtrebt hatten.

---

[1]) London 1757.

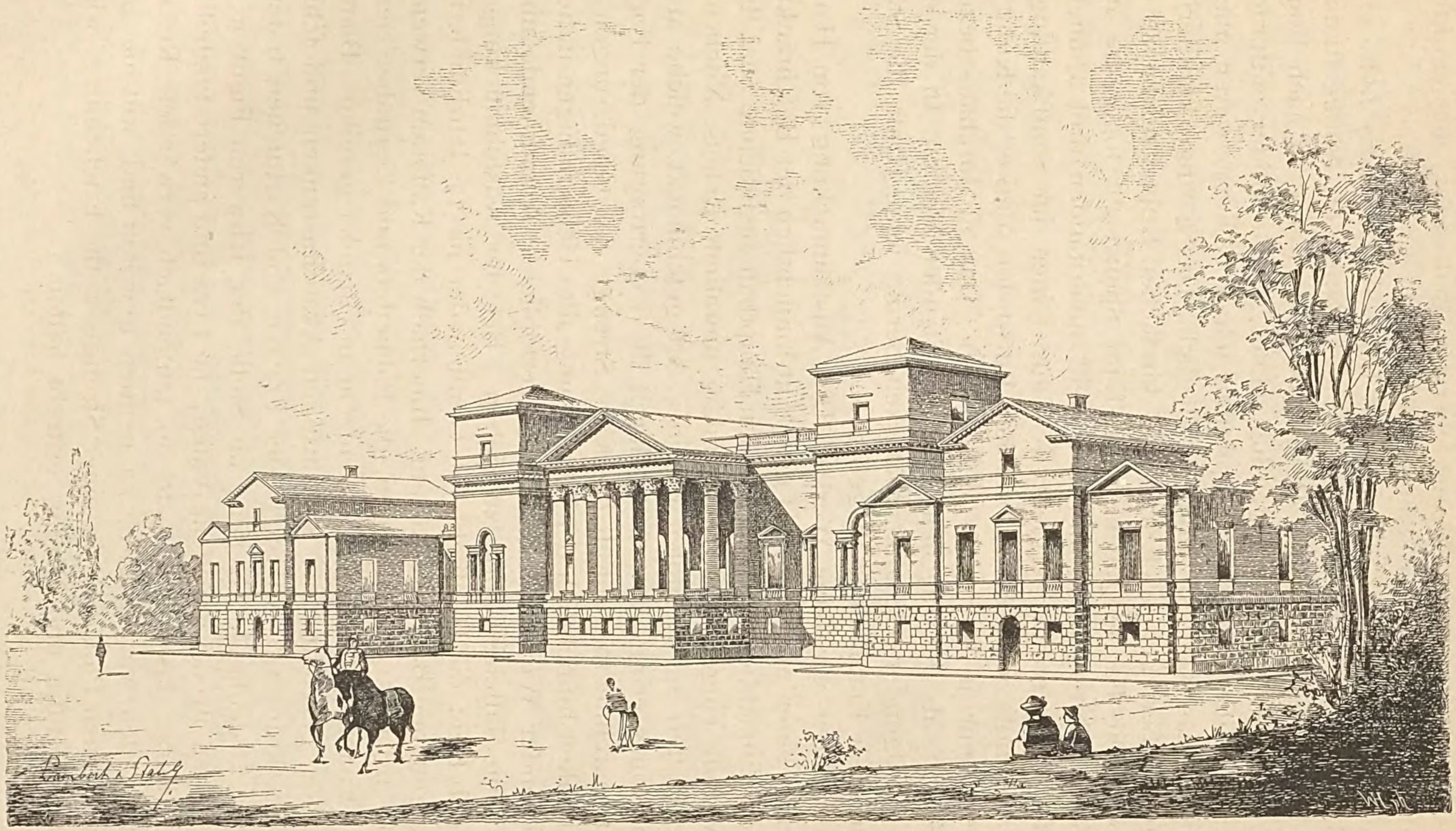


Fig. 120. Schloss Holkham, Norfolkshire.

Noch entſchiedener iſt die Vollendung des Klaſſicismus in dem Hauptwerke der Zeit ausgeſprochen, dem Schloß Holkham, Norfolkshire,[1]) deſſen Plan *Kent* und *Burlington* ſchufen, während *Matthew Brettingham* den Bau vollendete. Der Grundriß (Fig. 121) iſt ſchon ein ſehr bedeutendes Werk, ächt palladianiſch empfunden. Eine joniſche Säulenhalle bildet den Vorſaal. Die Säulenreihen ſind eng, ſie tragen nicht Bogen, ſondern ſind in den Verhältniſſen den griechiſchen Tempelhallen nachgebildet. Die Wände hinter ihnen gliedern Niſchen. Die Treppe ſteigt in der Halle, in dem dem Thore gegenüber liegenden Rundbau zum Hauptgeſchoß auf. Die Säle, die Bibliothek, die Eckräume ſind durchaus architektoniſch gegliedert, die Dekoration iſt von höchſter Schlichtheit. Große glatte Wandflächen erſcheinen als ein Sieg des fortſchreitenden Geſchmackes. Kunſtgeſchichtliche Nebenabſichten treten zu Tage. Man iſt ſtolz darauf, daß dieſer Kamin, dieſe Decke, dieſe Thüranlage getreue Nachbildungen von Arbeiten des Palladio, des Jones, von antiken Aufmeſſungen des Desgodet's ſind. Die Kunſt wird vom gemeinen Leben getrennt: Die Wohnflügel bilden vier geſonderte Bauten, welche mit dem Feſtbau nur durch lange Gänge verbunden ſind. Das Aeußere (Fig. 120) iſt von größter Einfachheit. Mit Gewiſſenhaftigkeit hat man ſich jeder unnöthig erſcheinenden Form entledigt. Selbſt die Gewände an den Fenſtern verſchwinden. Die Architektur beſchränkt ſich darauf, die Maſſen in große Gruppen zu vertheilen; bis auf die Gartenhäuſer, die Thorwärterwohnungen erſtreckt ſich die magere und blutarme, mehr von einem Kunſtdenker als von einem Künſtler betriebene Bauart. Bei dem Streben nach Abklärung von dem Ueberdrang barocker Geſtaltungen war man zu einer zwar ernſten und aufrichtigen, aber völlig erkältenden Verſtandeskunſt gekommen.

Davonshire House, Picadilly, London, ein weiteres Werk Kent's, bietet jetzt einen merkwürdigen Gegenſatz des engliſchen Klaſſicismus und ſeiner faſt grauſamen Strenge zu der völligen Willkür der modernen Architektur in den Nachbarbauten der vornehmen Straße. Das ganz ſchlichte Haus mit ſeinen beiden getrennten Hofflügeln, ſeinen gegen die Straße abſchließenden hohen Mauern ſieht faſt feſtungsmäßig drein. Die ſchwere Farbe des Backſteines, aus dem ſeine ſpärlich gegliederten Mauerflächen gebildet ſind, verſtärkt dieſe Wirkung. Dem Unbefangenen wird es ſchwer werden, ſich klar zu machen, daß dieſes Haus einſt als das Beiſpiel des neu erwachenden antiken Geiſtes in London verehrt wurde, daß ſein Architekt glaubte, jene düſteren Mauer-

---

[1]) M. Brettingham, The plans etc. of Holkham in Norfolk. London 1773.

maſſen erzeugen eine ähnliche Wirkung auf den Beſchauer, wie die ſchimmernden Marmorflächen griechiſcher Tempel.

Streng in den Formen iſt auch das Schatzhaus (Treasury Building) in London, eine zweigeſchoſſige Anlage, beſtehend aus einer Doppelreihe von Blendbogen über breiten Pfeilern, alles in Quaderung. In die Bogen ſind die Fenſter eingeſtellt. Den Mittelbau zieren im Obergeſchoß Halbſäulen und ein Giebel, an den Flügeln ſind Palladiofenſter angebracht. Die hier allzu monumentale Quaderung kehrt in leichterer, anmuthigerer Form an der Parkfront von Kent's Horse Guarde, Whitehall, London, wieder, einem überaus maleriſch gruppirten und daher trotz der Strenge der Details, der Zierlichkeit und Feinheit der

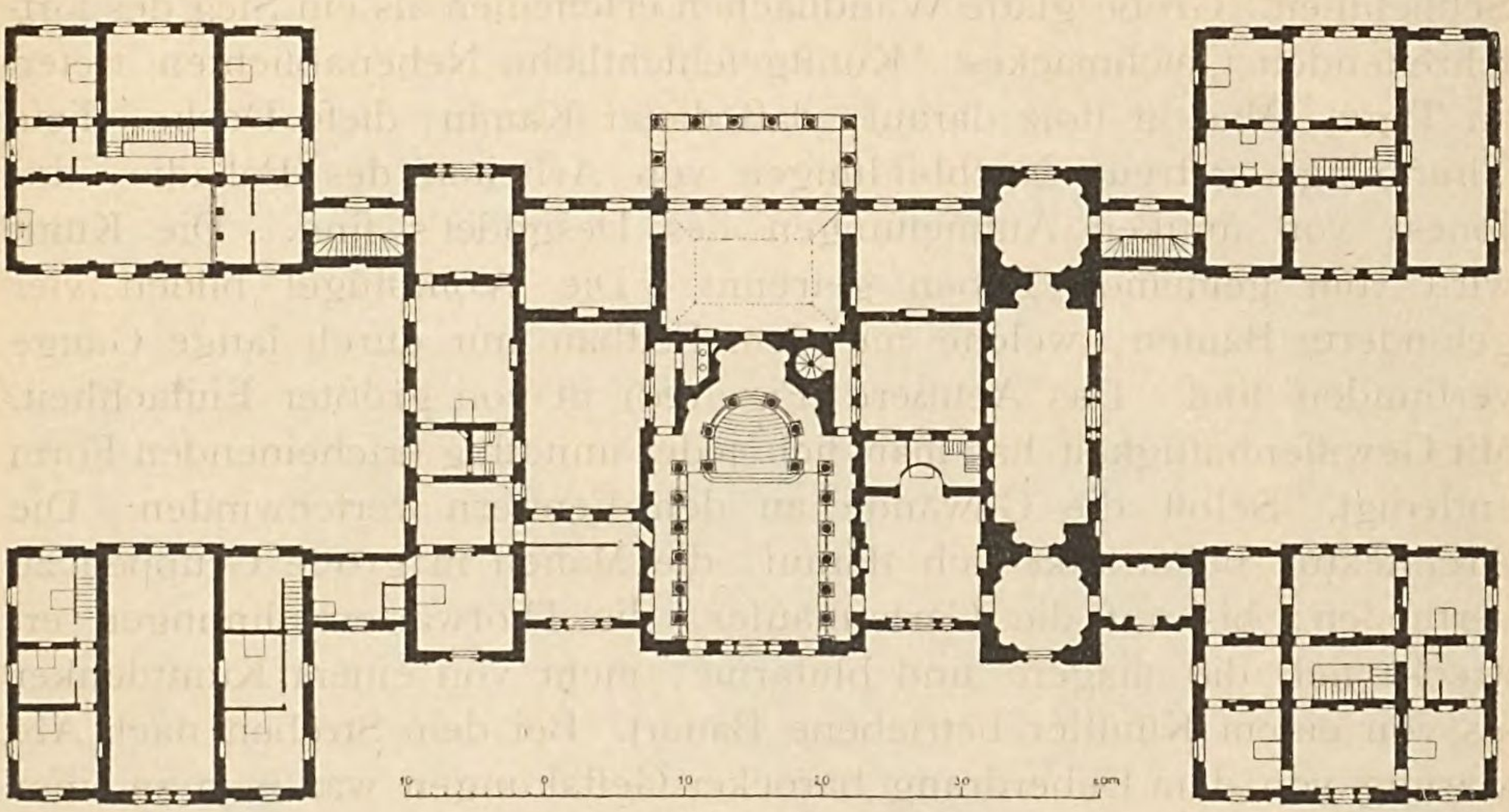


Fig. 121. Schloss Holkham, Norfolkshire. Grundriss.

Gliederungen wirkungsvollem Bau, vielleicht ſeinem beſten Architekturwerk.

Kent's Entwürfe für ein neues Parlamentshaus (1733), welche ſich im Southkenſington-Muſeum befinden, zeigen den Meiſter auf der Höhe ſeines Könnens. Der weit ausgeſponnene Plan, welchen er zuerſt ſchuf, eine Front von etwa 135 Metern, zeigt die beiden Häuſer getrennt durch eine mächtige mittlere Halle, über der eine Laterne aufſteigt. Die Façaden haben zum Theil die Formen eines Palaſtes: zwei ſtattliche Fenſterreihen. Aber der Säulenbau tritt doch überall als Steigerungsmittel hervor. Er wirkt um ſo entſcheidender, weil Kent die antiken Verhältniſſe an Stelle der palladianiſchen wählt, weil er dem Bogen ein geringeres Recht einräumt und den Architrav in ſeine alte Bedeutung über eng an einander gerückten Stützen einſetzt. Eine ſo ſchlichte

Halle, wie jene vor dem Mittelrifalit von zwanzig, je 24 Meter hohen Säulen war feit den Tagen Rom's nicht wieder entworfen worden.

Ganz in derfelben Weife wie Kent fchuf fein Befchützer, der Graf *Burlington*. Die Vollendung feines Sitzes Chiswick lag diefem zunächft am Herzen. Er fchmückte das Innere vollftändig im Geifte von Hougthon. Er ertrug den Spott feiner Landsleute und den Luftzug in dem nach allen vier Seiten fich öffnenden Zentralgrundriß, beides um des Glückes willen, in einem der Rotonda nachgebildeten, alfo völlig fymmetrifchen Haufe zu wohnen. Er empfand auch nicht, daß die Erweiterung des Vorbildes zu einer Nüchternheit und Leerheit der Architektur geführt habe, welche nichts weniger als palladianifch ift. In der Formgebung war er fchwächlicher als Kent. So ift das Wohnhaus des General Wade in Corkftreet, jetzt Burlington-Hôtel, London, welches einft den Lord Chefter zu dem Rath an feinen Befitzer veranlaßte, er folle fich der Façade gegenüber einmiethen, um ihren vollen Genuß zu haben, ein merkwürdig frühes Beifpiel der völligen Vertrocknung des Palladianismus.

Auch die Stadthalle zu York (Fig. 122) ift zu beachten, deren Saal 44 korinthifche Säulen umgeben, während die Wandflächen durch ganz fchlichte Nifchen gegliedert find. Die Façade aber zeigt ein Motiv, welches neu und für die ganze Kunftart bezeichnend ift: Den Rundbogen mit der eingeftellten Säulenarchitektur und die den oberen Halbkreis theilenden Stützen über den Säulen. Gleichzeitig entftand die Weitergeftaltung des „venetianifchen Fenfters“ der Engländer zu einem fonderbaren Gebilde: Eine verbreiterte Archivolte fpannt fich über dem rundbogig gefchloffenen Mitteltheil eines zu dreien gekuppelten Fenfters derart, daß diefes in einem Blendbogen zufammengefaßt erfcheint. Diefes Motiv wurde zuerft am Haufe des General Wade in jener Weife durchgebildet, in der man ihm von nun an den klaffifchen Bauten faft hundert Jahre hindurch überall — freilich nicht gern — begegnet.

Eine an Baufchöpfungen reiche, an künftlerifchen Gedanken aber um fo ärmere Schule fchloß fich Kent's und Burlington's antikifirenden Beftrebungen an. Sie ging neben derjenigen Campbell's her, nach und nach den Einfluß des älteren Meifters, d. h. die italienifchen Renaiffanceformen und die breitere, vollere Detailbildung verdrängend.

Brettingham zeigte an Yorkhouse, Pall-Mall, London, fein Beftreben nach Einfachheit in einer ftattlichen Palaftfaçade, an welcher Quaderungen und die Fenfterverkleidungen den einzigen Schmuck bilden. *J. James* wiederholte die Anlage von Kent's Davonshire House in Blackheath, Kent, in erweitertem Maßftab. Er baute auch einige durch Strenge der Details und Feinheit der antiken Auffaffung ausge-

zeichnete Kirchen: jene zu Greenwich (1718), ferner St. George, Hanoversquare, London, St. Luke, Middlesex. Weiterhin überſetzte er Perrault's Buch über die Ordnungen. *T. Wright* ſchuf in Nuthall, Nottinghamshire, eine erneute Auflage der Villa Rotonda und gemeinſam mit *R. Morris* die Kings Lodge zu Richmond-Park, eine hübſche Villenanlage. *H. Flitcroft,* welcher vorzugsweiſe für Kent die Aufnahmen der Jones'ſchen Bauten beſorgt hatte, ſuchte in dem mächtigen Schloß Woburn, Bedfordshire, Eſſex, die von Leoni angeregte Anlage um einen mittleren Hof mit kentiſchen Formen zu verbinden. *Lancelot Browne* ſchuf in Crome Court, Worceſtershire, ein tüchtiges, nicht aber eben bedeutendes Werk in den Schulformen.

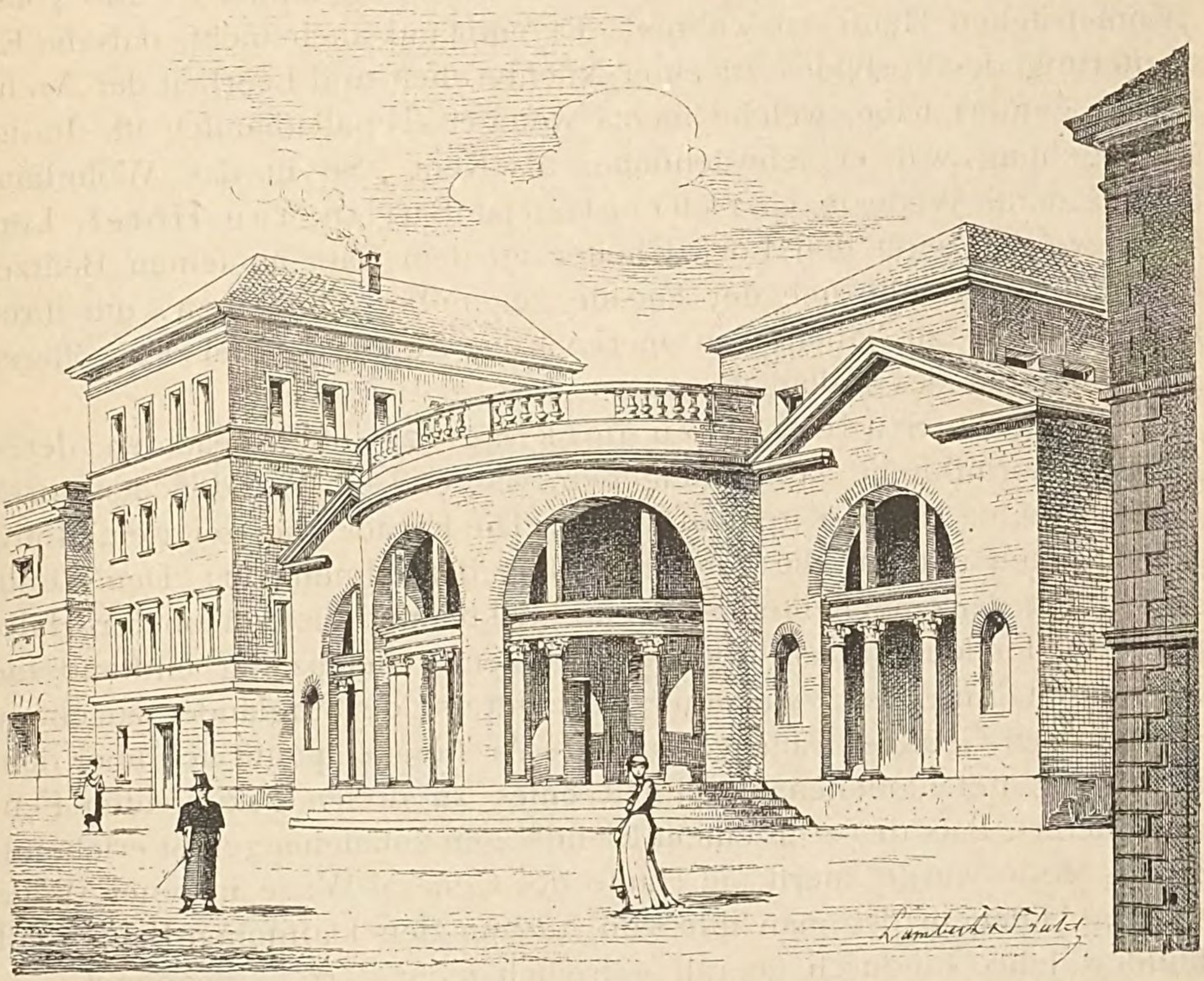


Fig. 122. Stadthalle zu York.

Schon wurde der Gartenbau als das Gebiet bezeichnet, in welchem Kent's Kunſtart am entſchiedenſten durchgriff. Wer vom Geſichtspunkt der Natürlichkeit ausging, mußte den franzöſiſchen Garten verwerfen.

Denn er iſt die unbedingteſte Verneinung derſelben. So lange die alte auf der Ausbildung der Regel beruhende Kunſtanſchauung herrſchte, war der Gartenbau eine Fortſetzung der Architektur, war er in ſeinen Geſetzen völlig von der letzteren abhängig. Wie man aber die Natürlichkeit als das höchſte Ziel der Kunſt hinſtellte, mußte die Architektur dem Gartenbau ſich unterordnen, mußte dieſer als eines der beſten Mittel zu künſtleriſcher Bethätigung gelten. Der ſchottiſche Aeſthetiker Home ſpricht dies auch in ſeinen „Elements of criticism, 1762“ ganz deutlich aus: Er ſagt, „die Seele fühle ſich nie ſo befriedigt, als wenn ſie eine natürliche Gegend betrachte.“ Er ſtellt daher auch den Gartenbau als eine Kunſtform über die Natur. Denn ſie ſei mehr als Nachahmung der Natur, ſie ſei verſchönerte Natur. Die Baukunſt vermöge den Blick nur einzuengen, der Garten und die Natur laſſen dem Sehkreiſe freies Spiel, wecken daher ſtärkere Empfindungen. Die Natur erhebe daher den Menſchen über die Gleiche des Tages. Der Schluß lag nahe, daß die Bauwerke der Natur angemeſſen zu errichten ſeien, nicht, wie durch Lenôtre, die Natur den Bauwerken.

„Mahomed ſchuf die Vorſtellung von einem Elyſium, aber Kent ſchuf deren mehrere“, ſagte ein Zeitgenoſſe. Es ſind die Parks von Chiswick, Stowe, Esher, Claremont, Rousham, Oxfordshire gemeint. *Pope* hatte ſeit 1716 an ſeinem Hauſe einen kleinen Garten angelegt, in welchem zuerſt dem Streben nach Natürlichkeit Rechnung getragen wurde. *Addison*[1]) war dem Beiſpiele gefolgt. Er vermied jede Ordnung, außer jener, welche die Jahreszeit des Blühens bedingte, er verſetzte die Pflanzen des Feldes in ſeine künſtliche Wildniß, er gab die Früchte der Obſtbäume den Vögeln preis, um deren Geſang zu genießen; er gab dem Bach ſeine ungeregelten Ufer zurück. Er ſah alſo in der völligen Kunſtloſigkeit die wahre Schönheit, er vertraute auf das Walten der Natur. Dieſe Anſchauungen, verbunden mit jenen Kunſtprinzipien Shaftesbury's, waren alſo die Vorbedingungen, aus welchen Kent ſeine „Elyſien“ ſchuf. Er wollte die Natur natürlich, doch nicht als Einzelerſcheinung wiedergeben, ſondern als verdichtetes Geſamtbild der engliſchen Landſchaft.

Es iſt dies im Grunde genommen noch das Programm von heute. Die Natur ſoll verſchönt werden. Schön iſt aber nur das Natürliche: Ein Kreislauf der Gedanken, und doch ein Widerſpruch. Man kann die Natur nicht natürlicher machen, als ſie iſt. Indem man ihr ein Neues beifügt, macht man ſie unnatürlicher, alſo auch unwahr, das heißt nach dem Grundſatz, daß nur das Natürliche ſchön ſei: häß-

---

[1]) Jacob v. Falke, Der Gartenbau. Berlin.

licher. Die Forderung, daß der Garten mehr ſei, als ein Stück Gegend, als ein von Menſchenhand unberührtes Erzeugniß der Elemente, führt zum Künſtlichen. Die Gartenbauer wollen die Gegend entſchiedener zu uns ſprechen machen, ſie ſoll gewiſſe Gedanken beigelegt erhalten, welche man vorher nicht in ihr ausgedrückt fand. Dies ſoll durch einfache, den örtlichen Bedingungen angepaßte Mittel geſchehen. Die Natur ſelbſt ſoll ſich unbedeutend ändern, unſere Anſchauung von ihr dagegen bedeutend wachſen. Der geiſtige Inhalt ſoll enger gedrängt, reicher erſcheinen. Auf engem Gebiet ſollen die Bilder ſich mannigfacher aneinanderfügen, die Eindrücke vermehrt werden. Aber nur ſo gewaltige Eingriffe in die Natur, wie es die franzöſiſchen Gärten waren, vermögen in packender Form neue, die Natur überbietende Eindrücke zu erwecken. Die Vielheit derſelben im engliſchen Garten iſt nur auf Koſten ihrer Größe zu erreichen. Es iſt vergeblich, zu hoffen, daß man die Wahrheit überwahrheiten werde. Es iſt keine Natur, die ſich auf dieſem Wege giebt, ſondern ein Natürchen.

Im Eifer der Befreiung von der franzöſiſchen Regel äußerte ſich der Naturdrang zunächſt in Addiſon's Weiſe. Kent's Schüler *Lancelot Browne* (geb. zu Harle-Kirk 1715, † 1783), der die Parks Kewgarden und Blenheim umänderte, Nuneham-Courtenay anlegte und ſeiner Zeit der gefeierteſte Meiſter ſeiner Kunſt war, ſetzte dieſelbe fort. Wir erhalten aus *William Chambers'* Angriffen auf dieſen Meiſter ein beſſeres Bild von der Erſcheinung jener Gärten, als aus ihrem jetzigen Zuſtande. Dieſer nennt die franzöſiſchen Gärten „Laubſtädte“. Es ſei zwar abgeſchmackt, wenn kein Zweig wachſen dürfe, wie er wolle. Aber der engliſche Gartenbau ſei gemein und lächerlich. Denn er zeige keinen Schein von Kunſt, er gleiche den gemeinen Feldern. Ein Fremder wiſſe nicht, ob er ſich in einem Garten befinde, weil weder Ordnung, noch Einbildungskraft ſich äußere, ſondern der Zufall regiere. Wieſen und Buſchwerke, Baumgruppen und geſchlängelte Wege, Sitze bilden die einzige Abwechslung. „Von Landsend bis an den Tweed ſtehen nicht drei Bäume mehr in Reihe“, ruft Chambers aus, gebe es keinen Acker Schatten mehr. Alle Verzierung des Gartens war als unnatürlich erſchienen. Die ſorgſam gepflegte Natur, die Vertheilung von Baumgruppen über die leicht geneigten Wieſen, die Anlage von ſanft geſchlängelten Wegen, die Beſchränkung der Fernſicht und Schaffung abgeſchloſſener gleichmäßig anmuthiger Landſchaftsbilder entſprach ganz der breiten naturſchwärmenden Lyrik der Zeit, der ſinnigen, aber oft kindlichen Naturbetrachtung, welche durch die Dichtung die Geiſter beherrſchte.

Kein engliſcher Schriftſteller, ſoweit ich dieſe kenne, hat die Ge-

danken der natürlichen Naturanſchauung beſſer, reicher dargeſtellt, als *William Gilpin* [1]) (geb. 1724, † 1804). Er faßt das Bedürfniß als die Grundforderung für den Gartenbau auf. Nichts dürfe nur zum Schein und Prunk an demſelben angebracht werden. Es ſolle die Natur nicht nachgemacht werden, wie noch Browne durch das Anlegen natürlicher Flüſſe that. Nirgends dürfe die Spur einer Abſicht erſcheinen, Hütten, Brücken, Bauwerke mögen nur an den Stellen errichtet werden, wo ſie das Bedürfniß fordert. Dagegen verwendet Gilpin die Baumgruppen ſyſtematiſch. Er will Stimmungsbilder durch dieſelben ſchaffen. Er benutzt, wie ſchon Kent, ſelbſt abgeſtorbene Bäume, um ſomit dem landſchaftlichen Eindruck einen Zug von Ernſt zu geben, denn er iſt ganz Empfindung. Die Dinge reden zu ihm in lyriſcher Sprache, er iſt voll jener Naturſchwärmerei, welcher die Thräne nahe und die religiöſe Weichherzigkeit Vorbedingung iſt.

Der Umſchwung zur Natürlichkeit, zu jenem Parkſyſtem, welches heute noch mit geringen Abänderungen die engliſchen Gärten beherrſcht, vollzog ſich nicht alsbald. Ihm miſchte ſich früh die Sentimentalität, die Zwillingsſchweſter der Naturſchwärmerei und durch ſie der Eklekticismus bei. Neben geradlinig klaſſiſchen Einrichtungsgegenſtänden, neben einem auch im Kunſtgewerbe alle kontinentalen Leiſtungen hinſichtlich der Strenge beſchämenden Schaffen verſuchte ſich Kent auch in der Gothik. Seine Entwürfe für Tiſchdecken, Leuchter, für kleine Einbauten in Weſtminſterhall (1740) ſind in Formen gehalten, welche weſentlich von den durch Wren der Gothik nachgebildeten abweichen. Denn während dieſer die Formen geſchickt an ſeine durchaus modiſch gedachten Schöpfungen anfügte, dachte ſich Kent in das Alte hinein und ſchuf aus dieſem heraus bei ungeſchickter Formenbehandlung. Im Lettner der Kathedrale zu Gloceſter (1741) miſchte er gothiſche, mauriſche und romaniſche Motive in der Abſicht, im Geiſte des Geſamtmittelalters etwas Neues zu ſchaffen. In der „Merlinshöhle“ für den Königlichen Park zu Richmond zeigte er, daß er ſich der romantiſchen Auffaſſung des Mittelalters und der Schotten auch im Bauweſen zuneigte.

Dieſe nun begann in England ihre eigene Entwicklung zu nehmen. Zwar waren es zunächſt nicht die großen Meiſter, welche ſich ihr anſchloßen, wohl aber die breiten Maſſen. In der Zahl der Lehrbücher der Baukunſt nehmen nun die Werke von *Betty* und *Thomas Langley*

---

[1]) Forest scenery, herausgegeben von F. G. Heath. London, 1879. Das Buch erſchien zuerſt 1791 als „Remarks on forest scenery“.

eine hervorragende Rolle ein. Im Jahr 1742 erſcheint die „Gothic Architecture“, 1746 „The Builder Yewel“. Hinſichtlich des klaſſiſchen Bauweſens ſtehen die Herausgeber derſelben auf dem Boden etwa Campbell's. Hier ſind ſie lediglich Nachahmer. Im Dekorativen huldigen ſie einem flatterigen, zerriſſenen Rococo. Anders verhalten ſie ſich hinſichtlich der Gothik, von der ſie, an Wren ſich anlehnend, eine kurze Geſchichte geben. Sie haben bereits gelernt, die Stilperioden zu unterſcheiden. Das Ergebniß ihrer Studien iſt aber die Erfindung gothiſcher Ordnungen, in welchen Pfeilerbündel, phantaſtiſches Maßwerk, Zinnen und Rieſen, ſowie eine an den deutſchen Barockſtil mahnende reich bewegte Profilirung zuſammen ein oft erheiterndes Bild geben. Zwei Formen erſcheinen hier vorzugsweiſe begünſtigt. Die Fenſterverdachung aus einem wagrechten Geſims, welches an den Enden ſich zweimal im rechten Winkel verkröpft, und der Eſelsrücken: Formen, welche bald ganz Europa durchziehen und der geſamten Gothik romantiſchen Urſprungs das Zeichen ihrer engliſchen Herkunft auf die Stirn drücken ſollten. Langley beſchränkte ſich darauf, Gartenbauten darzuſtellen, welche alle romantiſcher Grundidee ſind: runde und mehrſeitige Tempel, Pavillons mit Eckthürmen, „Umbrello's“ für Gehölze und „Wildniſſe“ werden ebenſo ſtreng nach Palladianiſchen Verhältniſſen, als in romantiſchen Formen errichtet.

Es iſt nicht Zufall, daß Langley nicht ſchon, wie die Schotten, Schlöſſer im gothiſchen Stil entwarf. Noch galt in England die Gothik zwar gut zur Anregung ſentimentaler Gedanken, als Glied des Gartenbaues, als ländliche Bauweiſe. Die Antike aber beherrſchte das ſchönheitliche Kunſtempfinden. Als Lord *Walpole* Strawberry Hill Caſtle (1750—1777) baute, erklärte er in ſeinen 1752 und 1753 erſchienenen Briefen, daß die „moderne“, das heißt gothiſche Bauart, nur für das Innere ſeines Hauſes geeignet ſei, daß aber das Aeußere unbedingt antik gebildet werden müſſe. Es iſt dies dieſelbe Tendenz, wie ſie ſich an Kent's Hougthon Park geltend gemacht hatte, der, von breiten gepflanzten Schneuſen in klaſſiſch regelmäßigen Linien umgeben, in der Mitte um einen Teich ſich in voller Natürlichkeit ausdehnt.

Aber nicht nur die gothiſchen Beſtrebungen traten zu jener Zeit zu Tage. *Abraham Swan* in ſeinem „The British Architect“ (London 1750) und „A collection of designs in Architecture“ (London 1757), ſowie in ſeinem Treppenhaus von Atholhouse, Schottland, zeigt ſich als ſpäter Anhänger des Rococo, einer ziemlich verrohten Nachbildung jenes Stiles, der 30 Jahre früher in Paris aufgekommen war.

Die künſtleriſche Thätigkeit des *William Chambers* (geb. zu Stockholm 1726, † 1796) bildet in gewiſſer Beziehung einen Fortſchritt, in anderer einen Gegenſatz zu Kent's Schule. Am ſchärfſten äußert ſich ſeine Stellung in den Fragen des Gartenbaues, über welchen er ſich in zwei ſchnell berühmt gewordenen, viel umſtrittenen Büchern äußerte. Es ſind dies: „Designs of Chinese building etc.“ (London 1757) und „Dissertations on oriental gardening“ (London 1772).[1])

Was Chambers von dem chineſiſchen Garten, wie er zu jener Zeit beſtand und ſich auch in den Bildern erkennen läßt, ausführlich erzählt, das iſt in vieler Beziehung der vollſtändigſte Gegenſatz zu dem, was man im engliſchen Garten ſuchte. Er erklärte zunächſt die innere Gemeinſchaft zwiſchen der Kunſt der Römer und jener der Chineſen, etwa mit ähnlichen geſuchten Mitteln, wie man der Gothik durch Verdrehung der Ziele der klaſſiſchen Kunſt gerecht zu werden verſuchte. Das ſind Fechterkünſte. Aber er führte beide auf die Natur zurück, als die Quelle aller Kunſt und betonte den volksthümlichen Urſprung des chineſiſchen Stiles. Man muß bedenken, daß das Buch in derſelben Zeit entſtand, in welcher der Oſſian gedichtet wurde. Von dem Sinne für das Volksthümliche angeregt, verſtand es Chambers ungleich tiefer in das Weſen der chineſiſchen Kunſt einzudringen, als es etwa die franzöſiſchen Rococomeiſter thaten. Ihm war es ernſt um die Hingabe an die fremde Denkart, er ſuchte nach den Grundſätzen, nach ihrem innerſten Weſen. Aber wenn er auch die Natur als das Vorbild der chineſiſchen Gärten anſah, ſo war er doch ein erbitterter Gegner der engliſchen Gärten, deren Geſchmack er ärmlich und niedrig, eine Schande für ſein Vaterland nannte. Im Grunde war jedoch ſeine Begeiſterung für die chineſiſchen Gärten mehr aus dem Umſtande entſprungen, daß er in ihnen ſeine Anſchauungen über das Weſen der Naturſchönheit in einer Weiſe verwirklicht fand, welche ihm die Beweisführung gegen ſeine Landsleute ermöglichte, als daß er geneigt geweſen wäre, das Geſchaute im eigenen Lande zu verwirklichen. Ihm war es darum zu thun, landſchaftliche Gemälde zuſammenzutragen und durch die Natur ähnliche Stimmungen zu erregen, wie ſie die Gemälde jener Zeit zu erzeugen beabſichtigen. Er fand in den chineſiſchen Gärten heitere, erſchreckende und entzückende Eindrücke. Hütten und Tempel, Ruhebänke und Brücken, Abgründe oder Wieſenflächen, Felspartien oder Baumgruppen ſollten je nach ihrer Verwendung andere Empfindungen erwecken, indem ſie in natürlicher Weiſe angeordnet

---

[1]) Vorausgegangen war: J. Spence, A particular account of the Emperor of China's garden near Peking, in a lettre from F. attired. 1743.

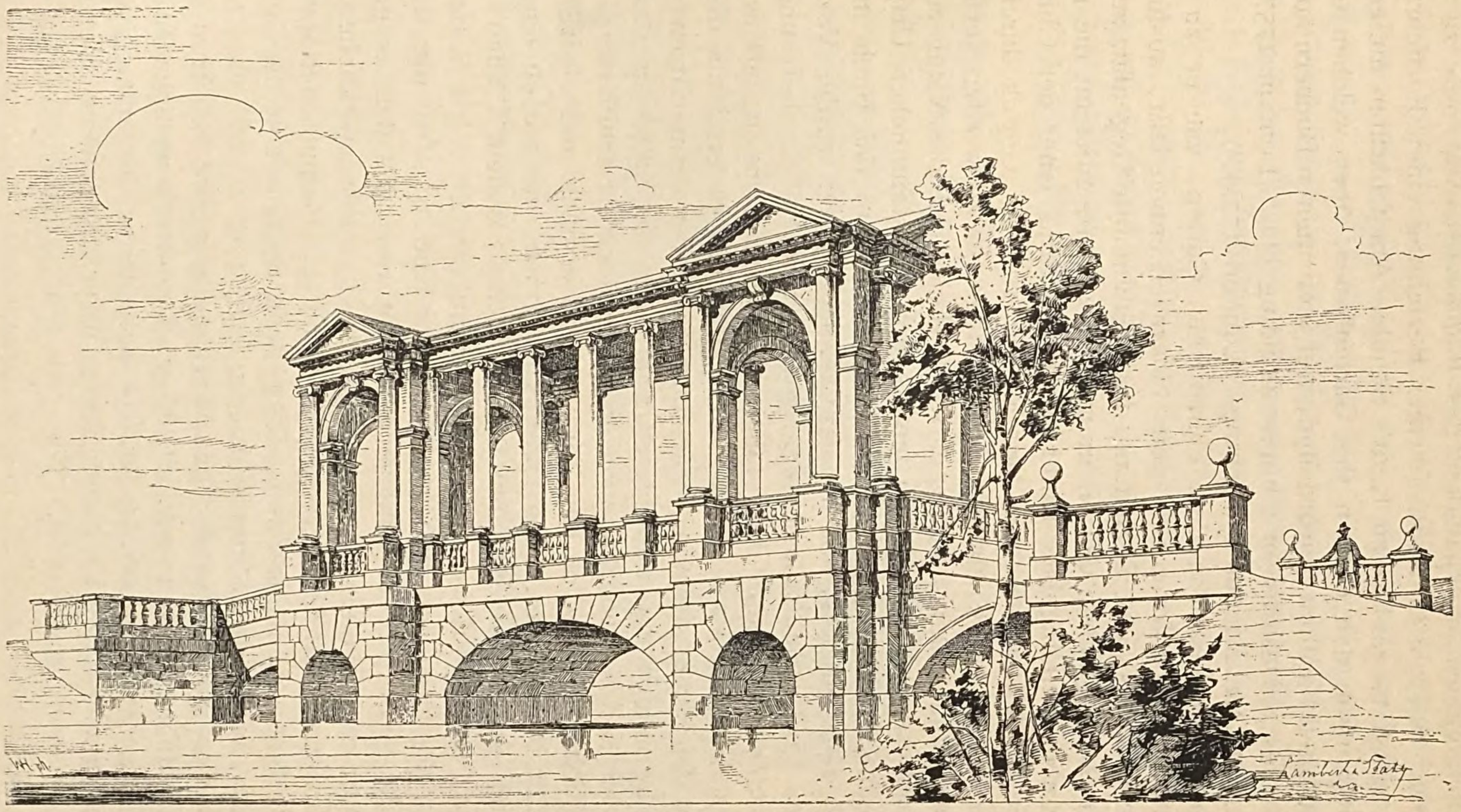


Fig. 123. Brücke im Park zu Wilton, Wiltshire.

ſind. Chambers eiferte gegen die reine Natürlichkeit der Gartenanlagen, die Wiederholung der Schlängelwege und abgeſchloſſenen Landſchaftsbilder, er fordert vom Garten, daß er alle Vergnügungen der großen Stadt biete, eine urbs in rure, nicht ein rus in urbe ſei. Er brachte erſt die Neigung auf, dem Garten Beziehung zu allerhand ſentimentalen Gedanken, zu dichteriſchen Stimmungen zu geben, ihn in kleine Bilder zu zertheilen, welche durch einen maleriſch gedachten, an ſich zweckloſen Bau ihrer Bedeutung nach beſtimmt wurden. Er ſchuf das in der Natur, was etwa der Landſchafter *Richard Wilson* (geb. 1714, † 1783) im Bilde erſtrebte: Die Einheit der maleriſchen Wirkung, die dadurch bedingte Unterordnung der Natur unter die künſtleriſchen Gedanken, zugleich aber die Hingabe an eine in vermeintlich höherem, d. h. ſtiliſtiſchem Sinne erfaßten Natur.

Die Probe auf Chambers Anſchauungen lieferte der Meiſter in der Einrichtung von Kew Garden bei Richmond[1]) (um 1760). Gerade Linien ſind vermieden, ein ſanftes Gelände längs des Fluſſes und ſeiner Arme, leichte Hügel mit Baumgruppen, hier und da ein kleines maleriſch angeordnetes, wie zufällig am rechten Ort ſich befindendes Gebäude. Und zwar ſind es ſentimentale Tempel, welche auf die glückliche Zeit der Alten und ihrer Idylle hinweiſen: Jener der Sonne, des Pan, des Aeolus, der Bellona. Aber auch ein Haus des Konfucius und eine Pagode erſcheinen, ſowie eine Moſchee und eine „Alhambra“.

Endlich wird ein Chor einer gothiſchen Kathedrale aufgeführt. Die Kirche ſelbſt war als Ruine gedacht. Dieſe Bauten hatten alle keinen Zweck. Auch hinſichtlich der Form waren ſie nicht eben bedeutend. Die Geiſter beſchäftigte etwas anderes an ihnen, etwas ſinnlich nicht Wahrnehmbares: Ihre Beziehungen zu fernen Welten. Nicht mehr das Auge ſollte von Bauwerk und Park angeſprochen werden, ſondern dieſelben wendeten ſich zum gefühlsreichen Herzen, nicht die Erſcheinung ſollte mehr wirken, ſondern die in ſie hineingelegte dichteriſche Auffaſſung. Kunſt und Wirklichkeit traten in vollſten Gegenſatz, ſeitdem man ſie zu verſchmelzen ſuchte. Denn nun begann der Verſtand völlig die Kunſt zu beherrſchen, deren beſte Stützen doch die einfach unbefangen wirkenden Sinne ſind.

Auch in den architektoniſchen Werken Chambers ſpricht ſich eine Gegnerſchaft gegen Kent aus. Denn er iſt ungleich weniger klaſſiſch, maleriſcher, mehr vom Geiſte der Hochrenaiſſance durchdrungen. Es mag hierbei von Einfluß geweſen ſein, daß er der Schüler eines Franzoſen, *Clerisseau*, geweſen iſt. Wie von den Gärten, forderte er auch

---

[1]) W. Chambers, Plans etc. of the Gardens and Buildings at Kew. London, 1763.

von den Gebäuden zur Befriedigung des Schönheitsgefühles Reichthum und Einfachheit gepaart. Dem Auge ſolle durch Größe und Strenge, dem Verſtande durch Ordnung und Einklang Genüge gethan werden. Sein ganzes Streben, wie ſeine Formgebung iſt daher palladianiſch. Seine Brücke im Park von Wilton, Wiltshire (Fig. 123), welche durch eine die Wandelbahn überdeckende Arkade ausgezeichnet iſt, zeigt einen palladianiſchen Gedanken in meiſterhaft gehandhabten

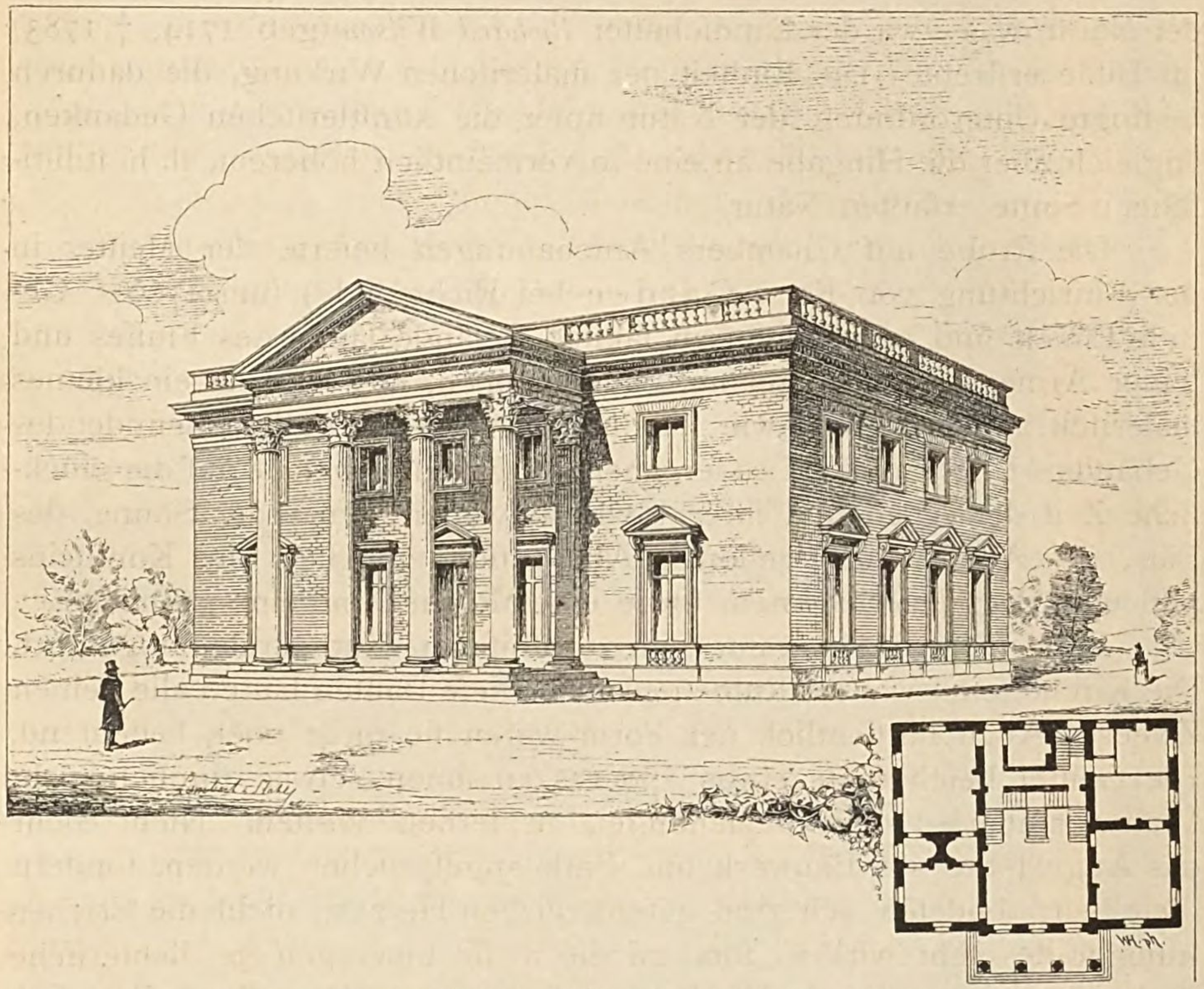


Fig. 124. Abercornhouse zu Duddingstone. Anſicht und Grundriss.

palladianiſchen Formen. Aehnlich ſtiliſirt iſt das Schloß Marino in Irland und Castle Hill, Dorsetshire. Aber auch dort, wo Chambers größere klaſſiſche Formen anwendet, zeigt ſich ſein Streben nach einem innerhalb derſelben ſich bewegenden Reichthum. So an Abercornhouse zu Duddingstone bei Edinburgh (Fig. 124) und an der ſchlichteren Bessborough Villa zu Rowhampton, Surry. Milton Abbey baute er ſogar gothiſch.

Sein berühmtes Hauptwerk iſt aber Sommersethouse, Strand, London. Den älteren, an der Straße gelegenen Flügel ſcheint er

völlig erneuert zu haben. Wie er ſich jetzt darſtellt, gehört er zu dem Edelſten, was die Baukunſt in England hervorgebracht hat. Namentlich iſt das Detail von ächteſter Renaiſſanceſtimmung, zugleich fein empfunden und kräftig. Man betrachte dasſelbe beiſpielsweiſe in der ſchönräumigen Durchfahrt, welche in der freien und großen Behandlung des Arkadenmotives an Genueſiſche Vorbilder erinnert. Nicht ſo glücklich ſind die übrigen Façaden des gewaltigen Schloſſes. Es iſt dem Architekten, welcher große Ordnungen vermied, nicht gelungen, das Werk kräftig zuſammen zu faſſen. Die Forderung des Reichthums führte zu einer Vernachläßigung der Einheit. Groß und ſtattlich wirkt der Bau aber ſchon infolge ſeiner ungewöhnlichen Raumverhältniſſe.

Unter den Mitſtrebenden Chambers' ſei *J. Vardy* genannt, der Spencerhouse am St. Jamespark ſchuf, eine namentlich an der Gartenſeite reich bewegte Architektur. *J. Woolfe* errichtete in Gospal, Leicestershire, einen Bau in den typiſchen Formen, der ſich durch wechſelnde Stockwerkshöhe in Haupt- und Nebenräumen auszeichnet, ſowie in Fonthill, Wiltshire, ein vorzugsweiſe durch Quaderung gegliedertes Schloß von bekannter Anlage in drei Bautheilen. Der einflußreichſte unter den ſeiner Anregung folgenden Künſtlern dürfte jedoch *James Gandon* (geb. zu London 1742, † zu Dublin 1824) ſein, [1]) welcher außer einzelnen Nutzbauten in London in Dublin eine Reihe öffentlicher Bauwerke in ſtrengen und trockenen Formen errichtete, ſo das 1781 erbaute Costumhouse mit doriſchen Säulen und einer Kuppel, ferner Four Courts, das Parlamentshaus, ſowie Kings Jnn. Der hervorragendſte Theoretiker der Schule war *Isaac Ware,* welcher ein Lehrbuch der Baukunſt herausgab, in welchem er ſich an Jones und Palladio anlehnte. Von ihm iſt die Zeichnung einer Stubendecke, welche den Kopf dieſes Kapitels ausmacht. In ſeinen Details erwies er ſich auch ſonſt als ein ſtreng, aber kraftlos ſchaffender Anhänger des Klaſſicismus (Fig. 125).

Es iſt nicht ein Abſchnitt, an welchem wir hier ſtehen. Chambers iſt im Grunde kein Neuerer. Wohl ging von ſeiner Auffaſſung des Gartenbaues manches in die Menge über, ſo bitter er wegen derſelben von den Vertretern der unbedingten Natürlichkeit bekämpft wurde. Er theilte hierin das Schickſal ſeines Geiſtesgenoſſen, des Malers Wilſon. Beide ſuchten ſich auf die kontinentalen, namentlich die italieniſchen Kunſtformen zu ſtützen. Aber der engliſche Geiſt war in ſeiner nationalen Art zu ſehr gefeſtigt, als daß ſie ihn hätten aus ſeinen Bahnen lenken können. Die Architektur verharrte bei dem Streben nach klaſſi-

---

[1]) J. Gandon und Th. J. Mulvany, The Life of J. G. Dublin, 1846.

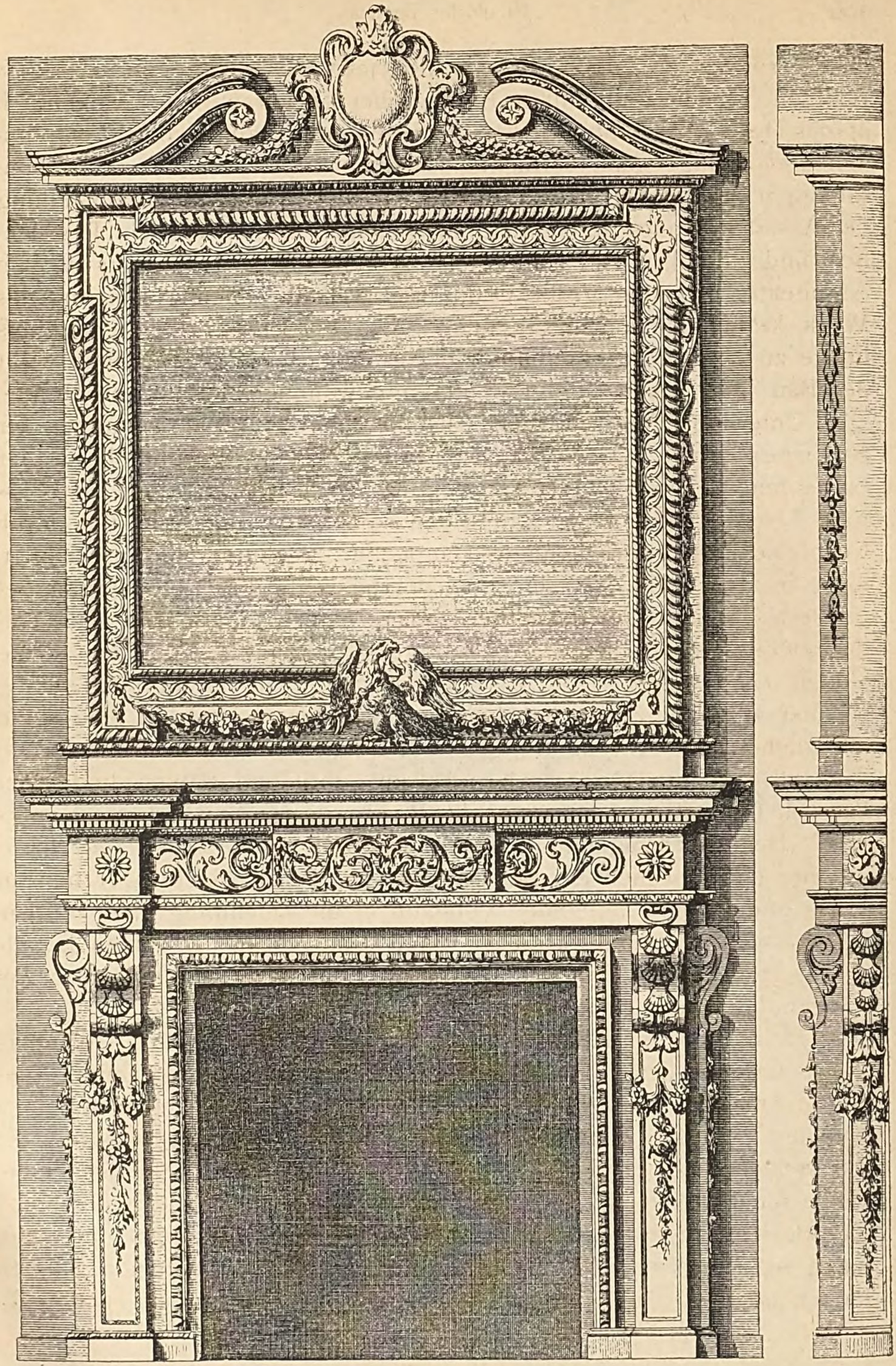


Fig. 125. Kamin, nach J. Ware.

ſcher Strenge, nach einer auf die Antike begründeten Weltauffaſſung, ſowie in ihrer romantiſchen Schwärmerei für die Gothik. Beide ſind ſchon zu Ende des 18. Jahrhunderts als gleichberechtigte Kunſtformen anerkannt; die Romantik erhielt ſich ſogar, als die athenienſiſchen Aufmeſſungen Stuart's und Rewett's bekannt wurden. England's Kunſt, welche die Führung hinſichtlich des palladianiſchen Geiſtes ſo lange beſeſſen hatte, die Schöpferin jener Bauweiſe, welche auch wir Deutſche leider „Empire“ zu nennen uns gewöhnt haben, übergab im Augenblicke, in welchem endlich das ächte Hellenenthum von ihr wieder aufgedeckt worden war, die Leitung im Klaſſicismus an Deutſchland. Hier zeigt er auf Schritt und Tritt, wie ſehr er von jenſeits des Meeres angeregt worden war. Den Weg, welchen die Dichtung ging, folgte ihr einige Jahrzehnte ſpäter die Baukunſt: Was die engliſchen Klaſſiciſten und Romantiker erſtrebt hatten, das vollendeten Schinkel und Goethe.

Orts-Verzeichniss.

Althrop.
Park 386.
Amsterdam.
Börse 43.
Grabmal des Grafen Wilhelm v. Nassau 43.
Harlemer Thor 43.
Haus des Balthasar Kaymann 44.
Noorderkirche 42.
Palais Trip (Trippenhuis) 50.
Rathhaus 44.
Westerkirche 42.
Zuiderkirche 42.
Amvesbury.
Schloß 328.
Antwerpen.
Atelier J. Jordaen's 14.
Börse 6.
Rathhaus 6.
Rue aux Laines, pag. 13
Scheldethor 23.
„Spann'sche deurkens" 12, 13.
Zunfthäuser 39.
Arniston.
Schloß 369.
Arnouville.
Schloß 233.
Asby.
Park 321.
Ashdowne Park.
Park 386.
Atherton.
Schloß 379.
Auteuil.
Haus Galpin 227.
Averbode.
Abteikirche 32.
Axwell Park.
Schloß 381.

Badminster Park.
Park 386.
Bagnolet.
Schloß Malassise 225.
Balleroy.
Schloß 104.
Balveny house.
Schloß 375.
Bath.
Queen-Square 379.
Berlin.
Zeughaus 160.
Berny.
Schloß 104.
Besançon.
Schloß des Marquis von Baufremont 232.
Béziers.
Bauten Daviler's 195.
Birmingham.
St. Philipps-church 379.
Blackheath.
Davonshire House 396.
Blair Drummond.
Schloß 331.
Blenheim.
Schloß 362.
Woodstock-Park 385
Blérancourt.
Schloß 175.
Blois.
Schloß 98.
Bonn
Schloß 256.
Koblenzer Thor 256.
Bordeaux.
Börse 275.
Douane 275.
Bouflers.
Schloß 175.
Bourges.
Bischofspalast 165.
Schloß Magnanville 292.
Seminar 292, 305.
Bournonville.
Schloß 230.
Bristol.
Börse 379.

Brügge.
Jeſuitenkirche 18.
St. Donat 18.
Brühl.
Schloß 256.
Brunoy.
Landhaus Montmartel 233.
Brüſſel.
Auguſtinerkirche 10.
Beguinenkirche 28.
Carmeliterkirche 26.
Hauptplatz 36.
Jagdſchloß Boucheford (Boitsfort?) 264.
Jeſuitenkirche 10, 14.
Palais Granvella 6.
„Spann'ſche deurkens“ 12.
Zunfthäuſer 36, 38, 39.
Buckland.
Schloß 379.
Bussy St. Georges.
Park 206.

Cambray.
Schloß Cambreſis 305.
Biſchöfliche Palais 305.
Cambridge.
Bibliothek des Trinity-College 354.
Chriſt's College 318.
Emmanuels-College 356.
Horseheathall 329.
Pernbroke College, Kapelle 335.
Kings-College 374.
Oriel-College 379.
Senatehouse 374.
Carcaſſonne.
Bauten Daviler's 195.
Castle Hill.
Schloß 405.
Caversham.
Park 387.
Chamarande.
Schloß 175.
Park 206.
Champ en Brie.
Schloß 165.
Champlâtreux.
Schloß 233.
Chantilly
Schloß 232.
Singerie 215.
Stallung 134.
Charenton.
Bethaus 57.
Schloß Petit Bourg 223.
Charonne Grand.
Landhaus 234.
Chatillon.
Landhaus 224.
Chatsworth.
Schloß 329.
Brücke 380.
Chavigny.
Schloß 94.
Chiswick.
Schloß 321, 388, 389, 396.
Choisy-le-Roy.
Schloß 104.
St. Cloud 175.
Baſſin im Park 135.
Schloß Belvedère 306.
Landhaus 130.
Cobham Hall.
Schloß 321.
Coleshill.
Schloß 320.
Colommiers en Brie.
Schloß 72.
Commercy.
Schloß 374.
Compiègne.
Schloß 299.
Cowick
Schloß 381.
Crome court.
Schloß 397.
Cumbernaud
Schloß 369.
Cusworth.
Schloß 380.

Dalkeithouse.
Schloß 331.
Dampierre.
Schloß 175.
Delft.
Stadthaus 43.
Delighem.
Abteikirche 20.
St. Denis.
Abtei 252.
Derby.
Allhallowis church 374.
Dijon.
Palais der Herzöge von Burgund 194.
Hoſpital 194.
Doncaster.
Mansionhouse 380.
Douglas Castle.
Schloß 369.
Dublin.
Costumhouse, Four Courts, Parlamentshaus, Kings-Inn 406.
Duddingstone.
Abercornhouse 405.
Duffhouse.
Schloß 369.
Dumfriedhouse.
Schloß 369.
Duncombpark.
Schloß 378.
Dunibersle House.
Schloß 331.
Dyrhamhouse.
Schloß 329.

Eastbury.
Park 366, 387.
Easton Weston.
Schloß 367.
Eaton hall.
Park 386.
Edger.
Park 382, 385.
Edinhurgh.
Holywood Palace 330.

Floorcastle
Schloß 369.
Florenz.
Triumphbogen 272.
Fontainebleau.
Chapelle de la St. Trinité 62.
Garten 201.
Salle du conseil 251.
Zimmer der Frau von Maintenon 178.
Fonthill.
Schloß 406.
Forcett.
Banketthaus 381.
Frênes.
Schloß 104.
Kapelle 106, 108.
Friedrichsborg.
Schloß 43.

Gent.
Abteikirche St. Peter 18.
Auguſtinerkirche 20.
Fiſchmarkt 36.
St. Germain-en-Laye.
Garten 201.
Schloß Maisons-sur-Seine oder Maisons-Lafitte 98, 205.
Hôtel de Noailles 174.
Schloß du Val 174.
Gèvres.
Schloß 104.
Gibſide.
Kapelle 381.
Gonda.
Waage 49.
Goodwoodhouse.
Schloß 376.
Park 386.
Gosforth
Schloß 381.
Gospal.
Schloß 406.
Grange Park.
Schloß 321.
Greenwich.
Hospital 329, 352, 366.
Kirche 397.
Villa der Königin 320.
Grimbergen.
Abteikirche 33.
Grimsthorpe Castle.
Schloß 366.
Gröningen.
Stadtwaage 43
Gros Bois.
Park 206.

Haag.
Mauritshuis 49.
Huis ten Bosch 49.
Hamilton.
Hamilton Palace 331, 368.
Hammersmith.
Wyndham House 382
Hamptoncourt.
Garten 384.
Schloß 356.
Hanau.
Schloß Philippsruhe 258.
Haptonhouse.
Schloß 330, 368.
Hardenhouse.
Schloß 330.
Harlem.
Schlachthaus 43.
Holkham
Schloß 394.
Hougthonhall.
Schloß 378, 389, 392.
Howard Castle.
Schloß 359.

Inverary Castle.
Schloß 369.
Issy.
Schloß 164.

Kingsweston.
Schloß 359.
Kinross.
Wohnhaus des Bruce 330.

La Ferté Rouilly.
Schloß 104.
Lathomhouse.
Schloß 381.
Liliendael.
Kloſterkirche 34.
Livorno.
Dom 317.
Livry.
Schloß 233.
London.
Banketthalle, Whitehall 322.
Beaufordgarden 389.
Buckingham-Palace 379.
Burlingtonhouse 378, 388, 396.
Bushy-Park 384.
Chalſea, Mililärhoſpital 354.
Covent Garden 326
St. Anne Church 367.

St. Andrews church 345.
St. Antholins church 345, 348.
St. Benet church 345.
St. Benet's Fink church 345.
St. Brides church 345, 351.
St. Clement Danes' church 346, 374.
Christ church 344, 352.
St. Dunstans church in the East 348.
St. George 397
St. Georg's church in the East 367
St. Georg's church, Bloomsbury 367.
St. Georg's church, Middlesex 367.
St. James church 346.
St. Lawrence church 347.
St. Luke's church, Middlesex 397.
St. Margaret Patten's church 348.
St. Martin in the Field 374.
St. Mary's church 347.
St. Mary's Abchurch 345, 348.
St. Mary-le-Bow 350.
St. Mary le Strand 372.
St. Mary Woolnoth 366.
St. Michaels church 352.
St. Nicholas church 346.
St. Pauls church, Covent Garden 326, 389.
St. Pauls-Kathedrale 336.
St. Peters church, Westminster 350.
St Peters church, Cornhill 351.
St. Stephans church 345, 352.
St. Swithins church 345, 346.
Davonshire house 394.
Royal Exchange 352.
Gunnersbury house 320, 328.
Horse Guarde 395.
St. James Park 385.
Kensingtongarden 384.
Kensingtonpalace 384.
Lincoln's Inn, Kapelle 318
Mansionhouse 379.
Marlborough house 378.
Montaguehouse 381.
Monument 357.
Newgate 380.
Parlamentshaus 395.
Schatzhaus 395.
Somerset house 321, 405.
Spencerhouse 406.
Temple 318.
Temple bar 357.
Treppenhäuser 325.
Watergate 326.
Yorkhouse 396.

Longleat.
Park 385.

Löwen.
Jesuitenkirche 26.
Zunfthaus der Brauer 39.

Lunéville.
St. Jacques 269.
Schloß 267.

Lüttich.
Jesuitenkirche 18.
Benediktinerkirche 20.

Lyon.
Hôtel de Ville 195.
Kirche Saint-Bruno (Chartreuse) 307.
Hôtel Dieu 307.
Kloster de la Mercy 292.
Place Louis le Grand 254.

Maestrich.
Rathhaus 49.

Marino.
Schloß 405.

Marly.
Eremitage 124, 183, 205.

St. Maur.
Schloß 225.

Mavisbanhouse.
Schloß 369.

Mecheln.
Beguinenkirche 11.
Notre-Dame d'Hanswyk 30.
Jesuitenkirche 33.

Melvinhouse.
Schloß 331.

Mereworth Castle.
Schloß 376.

Metz.
Jesuitenkirche St. Clemens 61.
Schloß Frascati 255.
Abteigebäude von St. Louis 304.
Bischöflicher Palast 304.
Parlamentshof 304.
Rathhaus 304.

Meudon.
Park 206.
Schloß 134

Milton.
Schloß 375.

Mons.
Häuser 36.

Montaigu.
Notre-Dame 26.

Montmorency.
Landhaus Croizat 230.

Montpellier.
Porte du Peyrou 195.

Moorpark.
Park 387.

Morefield.
New Badlam 354.

Moulsham Hall.
Schloß 381.

Namur.
Jesuitenkirche 34.
St. Lupus 34.

Nanzig.
Appellhof 271.
Börse 271.
Hôtel Alliôt 272.
Hôtel de Craon 267.
Hôtel des Fermes 272.
Hôtel de la Monnaie 267.

Kathedrale 268.
Kirche de Bon-Secours 274.
Kirche St. Sebastian 268.
Schloß Malgrange 265.
Erzbiſchöfliche Palais 272.
Herzogliche Palais (jetzt Stadthaus) 272.
Palais du Gouvernement 195.
Porte Saint-Georges 274.
Porte Stanislaus 274
Schloß 266.
Stanislausplatz 271.
Theater 272.
Newpark.
Park 386.
Nimes.
Bauten Daviler's 195.
Nostell.
Schloß 381.
Nuthall.
Schloß 397.

Olinda.
Kirche 49.
St. Ouen.
Schloß 130.
Oxford.
Ashmolean-Museum 354.
Bibliothek 375.
Christchurch-College 348.
Ditchley house 375.
Haythorpe house 379.
Queens College 356.
Radcliffe-Libery 367, 375.
Sheldoniantheater 334.
All Souls College 366.
Trinity College 354.

Paris.
Bercy, Schloß 80.
Bibliothek des Arſenales 80.
Bibliothéque royale 252.
Chambre de Comptes 232.
Chateau d'eau 252.
Chirurgiſche Akademie 231.
Collège des Irlandois 231.
Collège Mazarin (des quatre nations) 88
École Militaire 299.
Findelhaus 260.
Fontaine de Medicis im Park des Luxembourg 60
Gardemeubles 300.
Getreidehalle 298, 306.
Häuſer: Blouin 274.
„ Bouchler 233.
„ Bréthous 238.
„ Croizat 230.
„ Dunoyer 226.
„ d'Eſtrade 92.
„ Le Gendre d'Armini 233.
„ Guillot 230.
„ Hardouin-Manſart 174.
„ Janvry 230.
„ Lulli 92.
Häuſer: Marchands drapiers 168.
„ Rue François Miron Nr. 82 131.
„ Rouillé 234
„ Sonning 226.
„ Tubeuf 96
„ Varengeville 274.
Hoſpital de la Salpétière 87, 169.
Hôtel: d'Aigle 93.
„ d'Autin 227.
„ d'Argenton 258.
„ de Gendre d'Armini 248.
„ d'Aumont 104.
„ d'Auvergne 222, 232.
„ d'Avaux 96.
„ de Beaumont 259
„ de Beauvais 131.
„ Amelot de Biſſeuil (ſpäter de Holland) 166.
„ de Bouillon 232.
„ Brion 72.
„ de Carnavalet 103.
„ de Caſtanier 231.
„ Chateauneuf 104.
„ de Chaulnes 224.
„ Chevreuſe 95
„ des Chiens 227.
„ de Clairmont 224.
„ de Coislin 104.
„ de Conty (jetzt Kriegsminiſterium) 103, 248.
„ de Croizat 162, 306.
„ de Desmaré 232, 233.
„ de Desvieux 231.
„ de Duras 259.
„ de Duret 248.
„ d'Etampes 227.
„ d'Etrées 179.
„ d'Evreux 226.
„ de Fontenay-Mareuil 130.
„ Gruyn (ſpäter Lauzon) 77.
„ Guénegaud 104.
„ Henſelin 76.
„ d'Humières 226.
„ Jars 104.
„ Jobach 135.
„ de Belle Isle 226.
„ de Lapay 222.
„ de Laumaria 227.
„ de Liancourt 73.
„ de Longueville 73.
„ de Louvois 92.
„ de Lyonne (ſpäter Pont Chartrain) 77.
„ de Mailly 232.
„ de Maiſons 222, 232.
„ de Mazarin 233.
„ de Meilleraie 92.
„ de Montaſon 222.
„ de Montignon 226.
„ de Montigny 233.
„ de Montmorency 259.
„ de Moras 232.
„ Mortemart 135.

Hotel: de Neufchatel 222.
„ de Noirmontier 226.
„ d'O 70.
„ d'Ormeſſon 80.
„ de Pompadour 227.
„ du Grand Prieur de France 92.
„ Puſſort, jetzt James-Hôtel 135. 220.
„ de Richelieu 248.
„ de Rivié 221.
„ de la Rochefoucauld 73.
„ de Rohan 227 262.
„ de Roquelaure 222. 233.
„ de Rotelin 221.
„ de Rouillé 158.
„ de Savois 92.
„ de la Seiglière de Boisfrance 132.
„ de Seignelay 258.
„ de Soiſſons 298.
„ de Soubiſe 227, 262.
„ Sully 80.
„ Tambonneau (später de Pons) 79.
„ de Thiers 162. 306
„ Lambert de Thorigny 78, 116.
„ de Torcy 258.
„ de Vauvray 162.
„ de Vertu 232.
„ de Villars 233.
„ de la Vrillière, jetzt Bank von Frankreich 103, 250.
„ Invalidendom 188.
„ Invalidenhaus 168.
Kirchen: Der Auguſtiner N. dame de Victoires 96. St Benoit le Bétourné 151. Der Barnabiten 228. Des Dames de Sainte Marie 97. Des Filles d'Aſſomption 169 St. Euſtache 230. Der Feuillantiner-Mönche 96. Der Feuillantinerinnen 135. St. Geneviève 306. St. Germain de Près 210. St. Gervais 58. St. Jacques du haut-pas 92. St Jean, en Greve 233. Der Kapuzinerinnen 90. St. Louis 61. 92. 168. 241. Madelainenkirche 306 Minoritenkirche 105. Notre Dame 263. St. Paul 61. Des Pères de la Mercy 167. Des Petits Pères 92, 96, 230. Prämonſtratenſerkirche 90. Der Prêtres de l'Oratoire 66, 233. St. Roch 66, 252. St. Sauveur 234. Sorbonne 64. St. Sulpice 87, 210, 280, 236. Theatiner 142. Val de Grace 92 96, 105.
Kloſter St. Nicolas du Chardonnet 80.
Konkordienplatz 299.
Louvre 62, 81, 119, 138, 166, 300.
Markthallen 297.
Nationalbibliothek 93.
Nonnenkloſter Port Royal, jetzt Entbindungshaus 131.
Noviciat der Reformiſten-Jakobiner 162.
Opernhaus 91.
Palais Bourbonne 234.
Palais Cardinal, jetzt Royal 72.
Palais Colbert 80.
Palais Luxembourg 56, 60, 70, 200.
Palais Royal 173. 212, 305, 306.
Palais Tubeuf (ſpäter Mazarin) 93.
Pavillon de Hanovre 233.
Place de Louis le grand 173.
Place des Victoires 172.
Porte St. Antoine 158.
Porte Saint Bernard 158.
Porte Saint Denis 158.
Porte St. Michel 162.
Profeßhaus der Jeſuiten, jetzt Lycée Charlemagne 61.
Sorbonne 64.
Sternwarte 151.
Theater de la Comédie française 91.
Triumphbogen Place Dauphine 117.
Triumphbogen Place du Trône 151.
Tuilerien 81.
Val de Grace 96, 105.
Perigny.
Schloß 224. 225.
Pernambuco.
Feſtungswerke 49.
Pont.
Schloß 94.
Poppelsdorf.
Schloß Klemensruhe 256.

Rainham Hall.
Schloß 319.
Rawhampton.
Beßborough Villa 405.
Rennes.
Parlament der Bretagne 169.
Stadthaus 275.
Retiro bei Mailand.
Hôtel Dieu 232.
Rheims.
Parlamentshaus 305.
Richelieu.
Schloß 72, 103.
Richmond.
Kew Garden 404.
Schloß 381.
Villa in Newpark 375.
Kings Lodge 397.
Rookby park.
Schloß 379.
Rotterdam.
Häuser 52.
Rouen.
Rathhaus 305.
Ruel.
Schloß 72.
Ryxdorp.
Schloß 49.

Sablé.
Schloß 225.
Sagonne.
Schloß 175.

Sandbeck.
Schloß 381.
Sceaux.
Schloß 151.
Seaton Delaval.
Schloß 366.
Sommervelhouse.
Schloß 369.
Stains.
Schloß 226.
Stanlinch.
Schloß 379.
Stoke.
Park 321.
Stowe Park 387.
Straßburg.
Biſchöfliche Reſidenz 254, 255.
Centralkommando 254.
Gouvernement 255.
Konservatorium 305.
Lyceum 255.
Palais Heſſen-Darmſtadt (jetzt Stadthaus) 255.
Place d'armes (jetzt Kleberplatz) 305.
Post 255.
Präfectur 255.
Seminar St. Thomas 255
Swanenburg.
Stadthaus 49.

Tanlay.
Schloß 94.
Thorsbyhouse.
Schloß 329.
Toulouſe.
Erzbiſchöflicher Palaſt 195.
Touraine.
Schloß Chavigny 94.
Troyes.
Château du St. Sepulchre 76.
Rathhaus 104.
Schloß Vilacerf 166.
Turin.
Schloß Stubinigi 266, 270.

Vanvres.
Schloß 175.
Veaux-le-Vicomte.
Schloß 200.
Verdun.
Biſchöfliches Palais 255.
Verſailles.
Schloß 82, 117, 176, 250, 302.
Ancien cabinet des Agates 251.
Cabinet de Louis XVI 251.
Fontainen 117.
Geſandten-Treppe 120.
Galerie des glaces 122.
Kapelle im Schloß 185.
Kolonnade im Parke 183.
Menagerie 183.
Orangerie 182.
Park 201.
Salle du Conseil 250.
Salle de l'Oeil-de-Boeuf 180.
Salon des Pendules 251.
Schlafzimmer Ludwig XVI. 251.
Stallungen 177.
Schloß Clagny 171.
Kirche St. Louis 182.
Palais de Conty 177.
Pfarrkirche Notre Dame 182.
Theater 302.
Theaterentwurf 185.
Trianon 184, 205, 248, 252, 303.
Vilacerf.
Schloß 166.
Villeneuve.
Park von Gros Bois 206.
Villouet.
Schloß 175.
Vincennes.
Schloß 82.
Vredenburg.
Schloß 49.

Wanstedhouse.
Schloß 376.
Park 385.
Wilton.
Schloß 320, 324, 388.
Brücke 405.
Wimbleton.
Schloß 379.
Windsor Castle.
Zimmer 381.
Woburn.
Schloß 397.
Woodstock siehe Blenheim.
Worstedhouse.
Schloß 379.
Würzburg.
Schloß 270.

York
Stadthalle 397.
Ypern.
Häuſer 36.
Jeſuitenkirche 18

Künstler-Verzeichniss.

Acres 387.
Adam, William 368, 374
Adam, Jacques 358.
Addiſon 398.
Aguillon, François 14.
Aleſſi, Galeezzo 20.
Alfieri, Bendetto, conte 342.
Ange, Martel 61.
Archer, Thomas 379.
Artari 375.
Aubert, Jean 134, 222, 232, 234.
Aubry, Claude Guillot 232, 233, 292, 294.
Audran, Charles 129.
Audran, Claude 215.

Baltard, 297.
Baguſti 375.
Beauſire, Jean Baptiſte Auguſtin 292.
Bella, Steffano della 136.
Berain, Jean 136.
Bernaert. Nicaſius 129.
Bernini, Lorenzo 142, 143.
Bibiena, Carlo Galli 272.
Bibiena, Giuſeppe Galli 285, 382.
Blondel, François 153.
Blondel, Francois. d. j. 292.
Blondel, Jacques François 283, 303.
Boffrand, Germain 80, 89, 247, 258, 297.
Boiſſon, Jeanne Antoinette, Marquiſe de Pompadour 289.
Bordogni 62.
Boscrit, Pierre 231, 233.
Bouchardon 292.
Boucher, François 243, 251.
Branchi 129.
Brettingham, Mathew 394, 396.
Bridgeman 387.
Briſeux, Charles Etiennes 155, 247, 276.
Broſſe, Abraham 110.
Browne, Lancelot 397, 399.
Bruant, Jacques 226.
Bruant, Libéral 96, 168. 381.
Bruce, William 330.
Bruyn, Alexander de 38.
Buhl, Andreas Carl 129.
Bullant 298.
Bullet, Pierre 161, 300.

Caffieri, Filippo 129.
Cailleteau, genannt Laſſurance, ſ. dieſen.
Callet 297.
Callot. Jacques 136.
Campbell, Colen 322, 324, 375, 381, 388.
Campen, Jacob van 44.
Caqué, Pierre 66, 233.
Carné 386.
Cartaud, Jean Silan 228.
Caylus, Anne Claude Philippe, Graf de 308.
Célerier 306.
Clerisseau 404.
Challegrin 306.
Chambers, William 321, 399, 402.
Chamois 92.
Chevotet, Jean Michel 233, 292, 293, 294, 296.
Cochin, Charles Nicole 285, 288.
Coeberger, Wenceslav 10, 24, 28.
Coes, J. van 22.
Contant d'Yvry, ſiehe Yvry.
Cook 385.
Cordemoy, Louis Geraud de 241.
Cottart, Pierre 141, 150, 166.
Cotte, Jules Robert de 66, 252.
Cotte, Robert de 66, 103, 178, 225, 233, 247.
Courtonne, Jean 226.
Coustou d. j., Guilliaume 168.
Coutant 162, 294.
Couture 306.
Coypel 242.
Coyſevox 129.
Craijer, Gaspard de 284.
Cucci, Domenico 129.

Dance, George 379.
Daviler, Auguſtin Charles 195.

Debroſſe, Salomon 56, 68, 210.
Delamaire 227, 262.
Delen, Dirk van 35.
Deleſtrade 292, 294.
Delisle, Paquier 92.
Delorme, Philibert 56, 81, 92, 134.
Deluzy 292.
Denham, John 328.
Derrand, François 61.
Desgots, Claude 224, 225, 384.
Desgodetz 195.
Desmaiſons 232.
Deſtouches, Laurent 292, 294.
Dorbay, François 81, 90, 138, 195.
Doucet, Jacques 92.
Ducerceau, Androuet 54, 103.
Dulin oder Dullini, Nicolas 226.
Dutel 129.
Duval 106.

Errard, Charles 169.
Eynden, van den 32.

Faid'herbe, Lucas 26.
Field 385.
Flitcroſt, H. 397.
Fornari, Herzog von 227.
Francquart, Jacques 10.
Franque, François 292, 305.
Fréminet, Martin 62.

Gabriel, Jacques, Jules 274, 292.
Gabriel, Jacques 232, 234, 292.
Galopin 96.
Gamare, Christophe 87.
Gandon, James 406.
Garolo, Pier, Francesco 372.
Garret, Daniel 383.
Gaultier, Germain 96.
Gerarts, Marc 137.
Germain, Pierre 240.
Germain, Thomas 240.
Gétard 194.
Giardini 234.
Gibbs, Jacques 375.
Gibbs, James 372.
Gillot, Claude 215.
Gilpin, William 400.
Gittard, Daniel 87, 91, 210.
Gochetti 129.
Godeau 292.
Goujeon, J. 103.
Goupy 292, 293.
Grandhomme 233.
Grillet 384.
Guarini 142.
Guay, Jacques 290.

Hardouin-Mansart 84, 120, 152, 162, 170, 182, 247, 264, 267.
Harrewyn 22.
Hawksmoor, Nicholas 366.
Hazon, Michel Barthelémy 292, 294.
Heijden, Hans van der 285.
Héré de Corny, Emanuel 269, 271.
Hesius, Wilhelm 26.
Huijssens, Peter 14.
Hupeau 292

Jadot, Jean, Nicolas 272.
James, J. 396
Jans, Jean 129.
Jones, Inigo 311, 388.
Joubert, Charles 231.
Joubert, Louis 231.

Kayser, Hendrik, de 42.
Kayser, Pieter 43.
Kayser, Thomas 43.
Kent, William 380, 389.

Lamour, Jean 272.
Langley, Betty 400.
Langley, Thomas 400.
Langlois, Nicolas 136.
Lapierre 183.
Laſſurance 134, 135, 178, 220, 232, 233, 234.
Laſſurance d. j. 226, 292.
Laugier, Marc-Antoine 243, 308.
Laulne, Stefanus 137.
Leblond, Jean Baptiste Alexandre 182, 223.
Lebon 292.
Lebrun, Charles 74, 78, 96, 114.
Lecharpentier 220, 221, 305.
Leclerc, Sebaſtian 126, 129, 232.
Lecuyer 292.
Leduc, Gabriel 92, 96, 106.
Ledoux 306.
Lefuel 298.
Lemercier, Jacques 62, 68, 81, 106, 139.
Lemoine, M. 276.
Lemuet, Pierre 92, 106, 230
Lenoir 306.
Lenôtre, André 75, 200, 384, 385.
Leoni, Giacomo 381.
Lepautre, Jean 132.
Lepautre, Antoine 130, 171.
Lescot, Pierre 64, 142.
Lefueur 78
Linden, Adrien van der 36.

London, George 385.
Leroux, Jean Baptiſte 222, 232, 233.
Levau, Louis 73, 82, 138, 147, 148, 210.
Levé, Pierre 227.
Loir, Aleſis 129.
Loriot 292.
Lorrain, Claude 136.
Louis 306.
Lucre 385.
Luſti, Benedetto 392.

Mabillon, Jean 308.
Mac Gill, Alexander 331.
Mangin, Charles 298.
Manſart, François 73, 96, 139, 172, 206.
Marot, Daniel 111, 134, 175, 381.
Marot, Jean 111, 134, 140, 201, 220.
Maſſol 254, 255.
Matheys 18.
Maupin, Simon 195.
Megliorini, Fernando 129.
Meiſſonnier, Juſte Aurèle 236, 288.
Merian 198.
Métèzeau, Clément 66, 81, 158.
Meulen, Anton Frans van der 128, 284.
Mézières, Lecamus, de 306.
Mignard, Pierre 130, 175.
Mique, Claude Nicolas 274.
Mique, Richard 303.
Mollet, Armand Claude 226.
Mollinger 254.
Monnoyer, Jean Baptiſte 129.
Monte, Deodat del 20, 35.
Montfaucon, Bernard de 308.
Moreau 305.
Morris, Robert 369, 371, 379, 382, 387.
Mouret 232.

Noinville, de 194.
Noyen, Jakob van 6.
Noyen, Sebastian van 6.

Op den Oordt, Gille-Marie oder Oppenort 88, 174, 208.
Oratio 129.
d'Orville, J. P. 310.
D'Oya, ſiehe Sebaſtian van Noyen.

Patte, Pierre 172, 292, 296, 297.
Paine, James 380.
Panini, Giovanni Paolo 280.
Perrault, Charles 142.
Perrault, Claude 142, 147, 150 u. ff.
Peyr 305.
Piles, de 242.
Pitron, Robert 292, 293.
Poccetti 137.
Polard 292, 293.
Pope 398.
Post, Pieter 49.
Pouget (Poughet) 381.
Poussin, Nicolas 112, 142.
Poyet 234.
Prou 129.
Puget, Pierre 381.

Quellijn, Artus 23, 36, 48.

Repton 321.
Rewett, Nicolas 310, 379.
Richer, Jean 92.
Ripley, T. 389.
Rousset, Pierre Noel 232, 248, 292, 293, 294.
Rubens, Peter Paul 8, 14, 20, 60, 284, 322.

Scamozzi, Vicenzo 198.
Schenck, Peter 198.
Schlaun 256.
Slodtz, Paul Ambroise 284, 285.
Slodtz, Renat Michel 285.
Slodtz, Sebastian 284, 285, 292.
Schlüter, Andreas 29, 161, 225.
Servandoni, Giovanni Nicolo 280, 292, 297, 382.
Smith, James 331.
Snydincx, Paul 6.
Soufflot, Iacques-Germain 290, 292, 296, 306.
Spon, Jacques 308.
Steenwinkel, Hans 43.
Stuart 310.
Swan, Abraham 401.
Switzer, Stephen 387.

Talman, William 329.
Tannevot, Michel 222, 226, 231.
Temple, Sir William 382, 387.
Thibaut, Jean 285.
Thornhill, James 342, 354, 382.
Thorpe, John 314.
Thulden, Theodor van 24, 284.
Trosne 134.
Tuby 129.

Vanbrough (Vanbrugh), John 357, 385.
Vanloo 251.
Vardy, J. 406.
Vaſanzio, Giovanni, ſiehe Xanten.
Verrio 356.
Villalpanda 156, 372.
Villers, Claude de 129.
Vingboons, Philipp 50.
Visconti 298.

Vouet, Simon 112, 114.
Vrancx, Sebaſtian 15.
Vriendt, Cornelis de 6.
Vries, Vredemann de 7, 198.

Wailly 305.
Wakefield, William 378, 386.
Ware, Iſaac 406.
Watteau, Antoine 214.
Webb, John 320, 328, 352.
Wilkins 321.
Wilſon, Richard 404.
Wiſe 385.
Wood, John 372, 379.
Woolfe 406.
Wren, Chriſtopher 333.
Wren, Chriſtopher 378.
Wright, T. 397.
Wyatt, James 321, 379.
Wynne 379.

Xanten, Jan van 18.

d'Yvri, Contant 292, 306.

Bayerische Staatsbibliothek München

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Gurlitt, Cornelius,

Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus

Bd.: 2,1

Stuttgart 1888
Art. 440 y-5,1/2,1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11552976-5